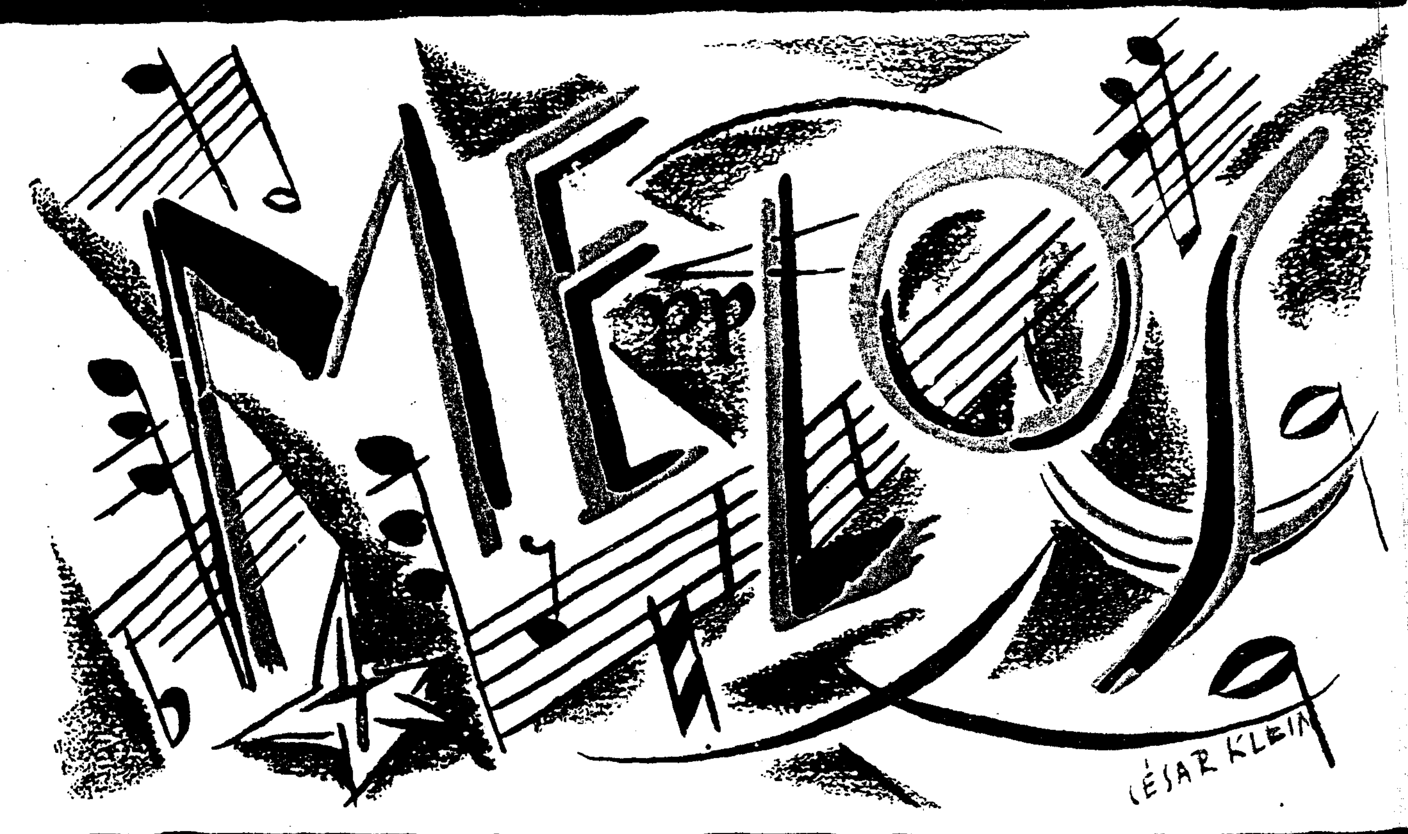
2. Jahrgang Nummer 1

Halbmonatsschrift für Musik

Herausgeber:

HERMANN SCHERCHEN



STÄNDIGE MITARBEITER U. A.:

Béla Bartók / Ferruccio Busoni / Prof. O. Bie / Dr. H. Leichtentritt
Ed. Erdmann / Siegm. Bisling / Dr. G. Schünemann / H. Tiessen
Arnold Schönberg / E. v. Dohnanyi / Prof. M. v. Schillings / F. Windisch
Prof. A. Weissmann / H. J. v. d. Wense / Müller-Hartmann
Dr. Werner Wolffheim / Prof. W. Altmann

MELOS VERLAG G. M. B. H.
GESCHÄFTSSTELLE: BERLIN / WEISSENSEE
AUSLIEFERUNG: N. SIMROCK / G. m. b. H. / LEIPZIG

MENSCHEN

ZEITSCHRIFT NEUER KUNST

Herausgeber:
WALTER HASENCLEVER
HEINAR SCHILLING

Wir begannen die Herausgabe dieser Zeitschrift mit der Voraussetzung völliger Parteilosigkeit. Von dem Gedanken ausgehend, daß Leben und Sterben jedem Menschen ebenso dunkel ist wie die ganze Welt, liegt uns nichts an der Beleuchtung einiger staatlicher und gesellschaftlicher Zustände. Die besondere Einstellung zu den Fragen des Daseins mag hier Widerspruch erwecken, wo dort Überzeugung waltet; Sinn der Kunst ist nicht, Übereinstimmung hervorzurufen, sondern zu erschüttern.

Wir verteidigen keine politische Anschauung; wir üben kein künstlerisches Programm. Das Gebiet des Geistes ist ohne Anfang; wir sind antipolitische Anarchisten.

Wir wissen, die erste Seite beginnend, nicht, wohin uns die letzte führen wird. Wir fordern die Immunität des Einfalls; der Titel unserer Zeitschrift lautet „Menschen".

Wir glauben nicht mehr an die schöne Geste, den Bruderkuß der empfindsamen Güte an alle Länder der Welt zu verteilen; Kunst ist für uns die eigene Scholle, auf der wir nichts als Arbeiter sind. Kunst ist Magie; ein Akt der Schöpfung, die das Wissen verliert, um Geist zu werden.

Wir erkennen, indem wir uns versammeln, keinen Richter an, außer uns selbst. Wir sehen nicht vorwärts. Wir sehen nicht rückwärts. Die Gemeinschaft ist tot. Es lebe der Mensch!

Die Zeitschrift MENSCHEN erscheint 1921 im vierten Jahr. Der Umfang der Zeitschrift ist auf monatlich 16 Seiten festgesetzt. 16 Seiten liest der Heutige, — Zeitschriften von 60 Seiten bleiben ungelesen und sind unbezahlbar. Der Halbjahrespreis von 10.00 Mk. wird ermöglicht, um die Beschränkung auf die literarische Clique zu vermeiden. — keine deutsche literarische Revue wirkte bisher außerhalb ihres Kreises.

DRESDNER VERLAG
Dresden-A. 20, Robert Koch-Straße 9

MELOS

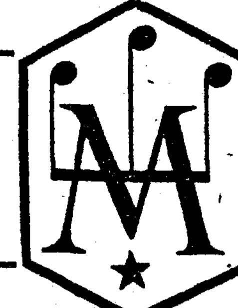
MONATSSCHRIFT FÜR MUSIK

HERAUSGEBER FRITZ WINDISCH

INHALTS-VERZEICHNIS

II. JAHRGANG 1921





Verlag
b.H. - Lindenstraße 35b

I. Abhandlungen und kürzere Artikel

II. Verzeichnis der besprochenenen Musikwerke und musikalischen Bücher.

Der Name des Besprechers steht in runder Klammer

III. Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik

mitgeteilt von Wilh. Altmann am Schlusse jedes Hefts

IV. Musikbeilagen



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Auslieferungsstelle für den Buchhandel: N. Simrock, G. m. b. H., Leipzig. — Geschäftsstelle: Melos-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71 Fernruf: Weißensee 126. — Redaktion: Hermann Scherchen, Thyrow bei Berlin. — Verantwortlich für den Inseratenteil: C. Bergmann, Berlin-Weißensee. Fernruf Ws. 126. — Preis des Einzelheftes Mk. 3.— (Ausland Mk. 7,—), Viertelj.-Abonn. Mk. 15.— (Ausland Mk. 37,—) einschl. Zustellung. — Postscheckkonto 102166 Berlin. — Anzeigenpreis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.50.

Nr. 1 | Berlin, den 1. Januar 1921 | II. Jahrgang

INHALT

Die Notenbeilage in diesem Heft fällt aus, da in dem nächsten Melosheft eine längere Beilage ungetrennt erscheint.

Vom Wesen und Berechtigung der Kunstkritik

Von Dr. Adolf Aber

Wenn die Weihnachtszeit naht, wird der Dienstplan eines Kritikers etwas lichter. Es gibt in der Woche einige Abende, an denen man seine vier Pfähle nicht zu verlassen braucht, nicht von Bachs chromatischer Fuge zu einer Neubesetzung der Suzuki, oder von Beethovens letztem Quartett zu dem Herbstkonzert eines Männerchores (unter Mitwirkung des beliebten Fräulein Trillertante vom Opernhaus) trotten muß. Ob einem diese Abende das ersehnte Ausruhen bringen? Nicht in dem Maße, wie man gehofft hat! Wenn auch die Tretmühle einen Augenblick stille steht, das kritische Gewissen arbeitet doch weiter; und als ungebetene Gäste treten die Fragen ins Zimmer, die sich auf den eigenen Beruf beziehen: Hat deine Tätigkeit einen Sinn? Bringt sie dich oder irgend jemand vorwärts? Würde die künstlerische Entwicklung nicht schneller und ungehemmter fortschreiten ohne die Kritik? Stärkst du nicht mit deiner Tätigkeit die Urteilslosigkeit des Publikums? Schaffst du überhaupt positive Werte mit deiner kritischen Tätigkeit? Bist du einer Richtung in der Kunst mit Haut und Haaren verfallen und in eine Sackgasse geraten? Bist du noch unbefangen gegen alle und alles? Und so fort Stunden und Nächte lang. Der Fragen wird kein Ende.

Warum nicht einmal von diesen Dingen reden? Es kann nur nützen, wieder einmal die Frage der Daseinsberechtigung aller Kritik aufzurollen. Denn wie immer auch die Entscheidung fallen möge; sicher ist, daß die Kritik im Kunstleben unserer Tage eine Bedeutung von geradezu abenteuerlicher Größe hat. Es hat also gar keinen Zweck, die ganze Frage mit verächtlichem Schulterzucken abzutun, wozu sehr viele ausübende Künstler und Komponisten überaus geneigt sind. Gerade wer empfindet, daß die zeitgenössische Kritik vielfach Mängel aufweist, hat die Pflicht, an deren Beseitigung mit allen Kräften mitzuarbeiten.

Es soll aber nicht Zweck und Ziel dieser Zeilen sein, gegen bestimmte Übelstände in der Kritik, die zum Teil dem Zeitgeist und zum Teil sogar Zufälligkeiten und Unglücksfällen zur Last zu legen sind, Stellung zu nehmen. Sie sollen vielmehr Erörterungen rein grundsätzlicher Natur Raum geben, die vielleicht eine Diskussion wachrufen können, in deren Verlauf noch immer Gelegenheit sein wird, einzelne Sonderfragen und -fälle zu behandeln.

❧

Die Lebensfrage aller Kunstkritik: Kann die Kritik schöpferisch wirken? — Ehe diese Frage zu beantworten ist, müssen einige Bemerkungen eingefügt werden, die sich auf die verschiedenen möglichen Arten der Kritik beziehen. Es wäre meines Erachtens ganz falsch, nur das als Kritik zu bezeichnen, was wir gemeinhin darunter verstehen: die erst seit etwa 150 Jahren bestehende Gepflogenheit, Werke und Aufführungen in Zeitschriften oder Tageszeitungen zu besprechen. Diese Kritik im engsten Sinne ist nur ein winziger Bruchteil der gesamten kritischen Tätigkeit, die in der Geschichte der Kunst geleistet worden ist. Den wesentlichsten Teil der kritischen Arbeit leisteten ohne Frage die schöpferisch tätigen Künstler. Ohne diese kritische Tätigkeit wäre

überhaupt jeder Fortschritt in der Kunst unmöglich. Das ist keine gewagte Hypothese, sondern die Feststellung einer Tatsache, die kaum mit Erfolg bestritten werden kann. Sie findet in der Geschichte der Kunst eine gewichtige Stütze. Setzen wir einmal das Beispiel der Geschichte der Harmonie. Würden wir nicht noch heute im Quintenorganum stecken, wenn nicht ein kritischer Geist einmal den Bann gebrochen und dem Schluß der Tonsätze, der in Einklang, Oktave oder Quinte den Regeln nach bestehen sollte, die Terz eingefügt hätte? Nur das Empfinden, daß die Quinte ein leeres Intervall ohne Vielseitigkeit des Ausdrucks sei, kann zu einem solchen Schritt geführt haben. Und nicht anders steht es mit der Einführung aller anderen Intervalle, mit dem Entstehen von Dur und Moll, mit den ersten Versuchen zur Modulation. Für all' das war die Vorbedingung, daß denen, die dem Fortschritt die Bahn frei machten, ein Idealbild vorschwebte, dem der jeweilige Stand der Tonkunst nicht mehr entsprach. Zweifellos mag in einzelnen Fällen, wie etwa bei der Einführung von Dur und Moll, dieses Idealbild nicht nur im Geist des Komponisten oder Theoretikers ein Dasein geführt haben, sondern bereits in der Volksmusik Wirklichkeit gewesen sein. Das ändert aber nichts daran, daß es doch eine kritischvergleichende Tätigkeit gewesen ist, die den Anstoß zur Begründung des dualen Harmoniesystems gegeben hat.

Weit klarer noch als in der Geschichte der Theorie tritt die kritisch-schöpferische Tätigkeit in der Geschichte der musikalischen Praxis hervor. (Man verzeihe, wenn ich hier stets auf die musikalische Kunst exemplifiziere. Die Parallelen in anderen Künsten ergeben sich von selbst. Ich ziehe sie nicht, einmal um diese Betrachtungen nicht zu breit und unübersichtlich werden zu lassen, zum andern um nicht gegen meine Grundsätze zu verstoßen und über Dinge zu reden, die mir ferner liegen.) Ein kritischer Geist beherrschte das Tridentiner Konzil, gebar die Kunst Palestrinas. Ein kritischer Geist war es, der die italienischen Hellenisten am Ende des Cinquecento zur Auflehnung gegen die polyphonen Künste der Madrigal-Komposition brachte und die Schöpfung der Monodie veranlaßte. Ein kritischer Geist führte Händel von der italienischen Oper zum Oratorium. Ein kritischer Geist schuf das Musikdrama Glucks und Wagners. Ein kritischer Geist trieb Arnold Schönberg zu einem neuen, gegen die Koloristik des neudeutschen Orchesters gerichteten polyphonen Orchesterstil. Alle schöpferisch hervorragenden Großen in der Geschichte der Musik sind zugleich die schärfsten Kritiker ihrer Zeit gewesen. (Im Falle Richard Wagner läßt sich vielleicht am klarsten die Entwicklung vom Kritiker zum Schöpfer erkennen).

❦

Immer ist es also bei schöpferischer Kritik ein gleichgearteter Vorgang, der sich vollzieht: Ein Kunstwerk, eine Kunstleistung, eine Kunstepoche wird mit einem Idealbild verglichen. Die Verschiedenartigkeit wird festgestellt und getadelt, ein Erreichen des Ideals angestrebt. Es ergibt sich aus dieser Tatsache eine Hauptforderung an die Kritik: Daß die Kritik überhaupt ein solches Idealbild, mit dem sie vergleicht, im Herzen trägt. Das gilt sowohl von allen Zweigen der Komposition wie von jeder Art der Kunstübung. Ein Kritiker, der nicht über das „Wohin" in der Kunst und über die Ausführung einzelner Werke seine ganz bestimmte Meinung hat und danach sein Urteil fällt, ist überhaupt keiner schöpferisch wirkenden Kritik fähig. Er kann nur bestenfalls fachmännischer Berichterstatter sein.

Es lohnt ſich, über dieſen Unterſchied grundlegender Art zwiſchen Kritik und Berichterſtattung nachzudenken. Denn dieſer Unterſchied beſteht in der Praxis tatſächlich und ſchafft Unklarheiten mannigfaltigſter Art. Es iſt garnicht zu leugnen, daß der Kritiker, der aufbauende Kritik treiben will, voreingenommen iſt, ja voreingenommen ſein muß. Er hat ſeine beſtimmte Vorſtellung von der Ausführung eines Stückes, und er hat (meiner Anſicht nach) die Pflicht, dieſer unter allen Umſtänden treu zu bleiben. Das ſchließt keineswegs aus, daß er eine andere Auffaſſung verſtehen und würdigen kann. Er muß aber ſeine eigene Auffaſſung der anderen gegenüberſtellen. —

Ganz anders der Berichterſtatter (zu welcher Kategorie übrigens die meiſten ſogenannten Kritiker gehören). Er betritt den Konzertſaal oder das Theater völlig unvoreingenommen. Er wartet darauf, welche Eindrücke er empfangen wird und gibt dieſe in mehr oder weniger geſchickter Form wieder. Das wichtigſte Moment ſchöpferiſcher Kritik, der Vergleich mit dem Idealbild, fehlt bei ihm ganz. Die Gefahren dieſer Art „kritiſcher" Berichterſtattung ſind unverkennbar. Sie beſtärkt die Urteilsloſigkeit des Publikums außerordentlich. Wie ſoll ein Leſerkreis durch eine Berichterſtattung erzogen werden, die einen Abend ſchwarz und den nächſten weiß ſchön findet? (Kraft ihres vielgerühmten „Einfühlungsvermögens".) Eine ſolche Berichterſtattung gibt zwar ein treffliches Bild von dem Wirrwarr des Kunſtbetriebes, zeigt aber niemals einen Weg, der da herausführt.

❀

Dieſen Weg ſuchen zu helfen, iſt aber Pflicht einer jeden ſchöpferiſchen Kritik. Wie ihn finden? Es kann kein Zweifel darüber beſtehen, daß die höchſte Stufe der Kritik die neue Schöpfung ſelbſt iſt. Berlioz, Schumann, Wagner, Hugo Wolf müſſen ſtets die Vorbilder eines Kritikers bleiben; ſie, die imſtande waren, ihrer ſcharfen Kritik ſelbſt das Kunſtgebilde hinzuzufügen, das ihnen bei dieſer Kritik vorſchwebte. Aber es iſt offenbar, das nur wenigen Auserwählten dieſe höchſte Stufe zu erreichen beſchieden iſt. Den meiſten bleibt das Ideal — und vielleicht iſt das doch am beſten ſo — ſtets unerreichbar. Sie empfinden ſchwer die Mängel alles deſſen, was ihnen entgegentritt, ahnen inſtinktiv alles, was einen Schritt vorwärts auf dem Wege zum Ideal bedeutet. Ihr Hauptgefühl, das ſie ja mit den beſten Schaffenden teilen, iſt eine nimmermüde Sehnſucht. Nichts gräulicher, als jene Art von Kritik, die geneigt iſt, überall Vollendung zu ſehen und ſattes Behagen zu nähren. Sie kann niemals ſchöpferiſch wirken. Ein Kritiker, der einem Künſtler ſagt, er ſei vollendet, tötet (vorausgeſetzt, daß der ihm glaubt) das Beſte in ihm, die Sehnſucht. Damit ſoll keineswegs grundſätzlichem Neinſagen das Wort geredet werden. Es iſt ſehr wohl möglich, Erreichtes anzuerkennen und den Abſtand vom Ideal doch fühlbar zu machen.

❀

Volks- und Zukunftsmusik

Von Prof. Ludwig Riemann

Es bedarf wohl keiner besonderen Begründung, daß unsere Zeitschrift „Melos", die dem Fortschritt huldigt, sich einmal auseinandersetzen muß mit der Stellung des Volkes zu unserer Gegenwarts- und Zukunftsmusik und den daraus zu schließenden Aussichten. Mir erscheint dieses umso notwendiger, als darüber eine Reihe unklarer, teilweise unrichtiger Ansichten verbreitet sind. Wollen wir das Verhältnis genau abwägen, bedarf es klarer Unterscheidungen, die sich auf folgende Fragen bzw. Gruppen verteilen:

1. Die Musik des Volkes, der musiktreibenden Gesellschaftsklasse, der ausübenden Musiker und Komponisten,
2. Entsteht Volksmusik aus Kunstmusik, oder umgekehrt?
   a) nach tonpsychologischen Voraussetzungen,
   b) nach historischen Gesichtspunkten
3. Wechselbeziehungen der heutigen Volksmusik zur Kunstmusik,
   a) welche Faktoren der Kunstmusik gebraucht die Volksmusik?
   b) inwieweit bedient die Kunstmusik sich der Volksmusik?
4. Welche Aussichten bietet die Zukunftsmusik für das Volk?

Die drei Arten der Musikausübung unter 1. erfahren zumeist eine viel zu unklare Abgrenzung. Unter Volksmusik verstehe ich den Gebrauch der Töne nach unbewußten tonalen Gesetzen und kulturellen Einwirkungen in Beschränkung auf die einfachsten Funktionnn der Akkorde. Die musiktreibende Gesellschaftsklasse unterliegt denselben Voraussetzungen aber auf breiterer Grundlage. Sie steht infolge praktischer Ausübung, besonders instrumentaler Art, und infolge zahlreicherer Hörgelegenheit in Konzerten und Haus auf höherer Stufe, die sich hinaufstreckt bis zur Höhe der Kunstmusik. Für den Begriff „Volksmusik" kommt in diesem Aufsatz vornehmlich die erste Gruppe in Frage.

Die zweite Frage beantworte ich kurz dahin: jede Kunstmusik ist aus der Volksmusik entstanden, nicht umgekehrt. Gründe:

Jede höhere tonpsychologische Erkenntnis kann sich nur auf niederer aufbauen. Ein Volk kann keine Kunst besitzen, deren Elemente nicht im Volke selbst wurzeln. Besonders außereuropäische Völker besitzen eine Musik, die ihnen fast in allen ihren Eigenschaften geläufig ist, den Begriff der Kunstmusik entweder auf einen sehr kleinen Raum beschränkt oder ganz ausschließt. Es gibt kein Volk, das bloß eine Kunstmusik pflegt, weil es die Vorstufe nicht überspringen kann.

Der Gebrauch der jeder Völkerrasse eigentümlichen Intervalle ist m. E. auf klimatische und kulturelle Einflüsse zurückzuführen und nicht als Frucht eines willkürlichen Aufbaues der musikalischen Kunst anzusehen, aus welcher sich die Wahl der Intervalle z. B. des Volksliedes entwickelt hätte. Ein sprechendes Beispiel dafür bildet die Musik der Nord- und Südgermanen. Der Bergbewohner mag, hingerissen von den allgewaltigen, packenden Naturschönheiten, aufjauchzen im Übermaß der Gefühle! Welche Töne wären dazu besser geeignet, als die Stufen von Quarte bis Oktave. Es

ist, als ob die engen Tonstufen unsere nach Ausdruck ringenden Gefühle hemmten. So mußten die Lieder mit weiten Tonstufen entstehen, die nach Italien hin an Zahl und Weite immermehr zunehmen und besonders in den Alpenländern die Stütztöne bevorzugen. Das Gegenbild führt uns in die, dem maritimen Klima ausgesetzten Flächen der norddeutschen Tiefebene, in eine schwermütige nordische Moorlandschaft, wo der Mensch, einsam und in sich gekehrt, seine Weisen singt. Der langsamere Blutumlauf bewirkt eine gewisse Trägheit des Stimmorgans, wodurch die sprunghaften Tondistanzen vermieden werden. Die markige Ganzstufe und ein mäßiger Gebrauch der Halbstufe und weiterer Intervalle genügen dem Tonempfinden der Nordgermanen. Der Nordgermane nimmt die kleine Terz (z. B. g' = 380 Schwingungen, b = 454,3 Schwingungen) selbst in der Ruhe enger als der Südgermane (456), da der schwermütige Charakter der Mollterz im ersten Falle tiefer wirkt. Noch auffälliger erscheinen die Unterschiede bei der großen Terz. Die große Terz entsteht sowohl im Schrittmaß, wie im Klangmaß. Sie leuchtet als Klangbestandteil mehr heraus wie die kleine Terz. Der Südgermane liebt sie in diesem Sinne sehr und intoniert sie demnach nach der natürlichen Stimmung 475. Der Nordgermane zieht die Sekundstufenfolge vor und setzt die große Terz deshalb nach dem Schrittmaß zusammen Daß hier die Terz erfahrungsgemäß zu hoch (480) genommen wird, begründet sich aus dem Schrittmaß c-d-e, die zusammen einen größeren Abstand (pythagoräisch gefaßt) ergeben, als c-e. Üben jedoch die latenten Stütztöne, Grundton, Quinte, ihren Einfluß aus, so fällt die große Terz bei beiden Volksstämmen in die natürliche Stimmung 475.

Bei den außereuropäischen Völkern mögen ähnliche Verhältnisse vorliegen. Die seltsamen Intervalle wurzeln hier aber noch tiefer im Volksgesang, weil die durch Kultur erzeugte Kunstmusik nur bei einigen Stämmen (Chinesen, Araber, Inder) eine nennenswerte Stufe erreicht hat. Sowohl die Sukzessivharmonie wie die gleichzeitigen Zusammenklänge nehmen nur den Standpunkt der Empfindungsintervalle ein (nicht Auffassungsintervalle) und reichen somit der extremsten Richtung der primitiven Musik, nämlich dem Expressionismus die Hand.

Die historischen Unterlagen weisen erst recht darauf hin, daß die Kunstmusik der Volksmusik entsprossen ist. Die Einstimmigkeit bildet den Urgrund aller musikalischen Werte. Die Rezitationen des gregorianischen Chores als erste Kunsterscheinungen mußten in Italien dem Volksgesange entnommen werden. Sprachrhythmus, eine noch heute geltende Eigenschaft jeder einfachen Sangesäußerung, und die glückliche Übereinstimmung europäischer Musik mit den Obertönen halfen der Aufstellung eines Systems die Wege ebnen. Jedes System ist die Frucht denkender Menschen, aber der Feind fühlender Naivität. Das deutsche Volk blieb jahrhundertelang von dem System verschont. Insbesondere konnten die Kirchentonarten als mühsam von Theoretikern und Notenschriftkundigen gepflegte Musikart sich niemals im Volke Eingang verschaffen*) Was wir an Niederschriften von Volksliedern damaliger Zeit besitzen, entsprang nicht der Wirklichkeit, sondern nur den im Wahne der Kirchentonarten lebenden Kunstmusikern.

Erst als im 18. Jahrhundert infolge des Sieges der Dur- und Molltonart ein Kompromiß zwischen Volks- und Kunstmusik geschlossen wurde, ergab sich die Möglichkeit einer Wechselbeziehung. Noch auffälliger erscheint mir die feindliche, bzw. selbständige Haltung beider Richtungen in der Entwicklung der Harmonien. Ich kann es mir nicht vorstellen, daß die unendlich schwerfällige Ausbreitung der Harmonie in unserer historischen Musik die Musik aller deutschen Volksstämme mitbetraf. Wer jemals dem urwüchsigem, von aller Kultur unbelecktem mehrstimmigen Naturgesang der Älpler gelauscht hat, wird mit mir die Überzeugung teilen, daß die Kultur dieses Tonempfindens sich

*) Näheres L. Riemann: „Der Volksgesang zur Zeit der Kirchentonarten", Leipzig.

nur aus sich selbst entwickeln konnte. So wenig die untere Volksschicht von heute sich um theoretische Gesetze kümmert (nicht zu verwechseln mit der unbewußten Assimilierung), obgleich ihr diesbezügliche Bildungsanstalten zur Verfügung stehen, so wenig konnte und befolgte die damalige Sangeswelt die Gesetze der Kunstmusik. Umsoweniger, als die Kirche als Hauptträgerin der Kultur den Volksgesang mißachtete, und die Pflege in den Schulen erst im 16. Jahrhundert aufblühte.

Über die Wechselbeziehungen beider Musikarten liegen klarere Ergebnisse vor. Ich beschränke mich auf die heutige Zeit. Die Faktoren der Gegenwartsmusik, welche die untere Gruppe der deutschen Volksstämme benutzen, sind bald aufgezählt: die Beziehungen der Töne liegen nur im Bereiche des Hauptdreiklanges und der beiden Nebenklänge auf der Dominante und Subdominante. Volkslieder, Volkstänze, Gassenhauer und derartiges mehr bewegen sich sämtlich in diesem Rahmen. Operettenmelodien und moderne Tänze, die einen dauernden sinnfälligen Reiz ausüben, bleiben nur dann dem Gedächtnis rein erhalten, wenn die Intervalle nicht aus der Diatonik herausfallen.

Geschieht dieses dennoch, dann modelt der in diesem engen Kreise stehende Hörer die Weisen diatonisch um. Das einzige Zeichen verfeinerten musikalischen Volksempfindens liegt im Gebrauch der Sexte, die sich dem Tonikadreiklang konsonant anfügt und in der None auf dem Dominantklang*). Die Auflösung der Einzelintervalle besonders des Tritonus, verlaufen im einstimmigen Volksliede durchaus korrekt, d. h. 2 in 1, 4 in 3, 5 in 1 oder 3, 6 in 5, 7 in 8. Andere Auflösungen gelten als Ausnahmefälle, aber nicht als Merkzeichen. An leiterfremden Intervallen kennt das Volkslied nur die steigende kleine Sekunde als Leitton oder Wechselton zur Quinte oder Terz. Das Volkslied meidet die chromatische Sekunde. Eine Modulation nach der Dominante und ein entsprechendes Verweilen darauf darf eintreten, die Modulation nach der Subdominante wird wenig beliebt. In keinem Volksliede fehlt die Wiederholungsform nach taktlichem Gleichgewicht und korrespondierender harmonischer Lage. Die Bewegungselemente setzen sich zusammen aus dem orchestischen Rhythmus und dem sprachlichen Akzentrhythmus, geleitet durch den Inhalt des Liedes.

Angesichts dieser seit mehreren Jahrhunderten krafttreibenden Grundlage steht der Fortschritt bezw. der Stand des heutigen musikalischen Volkstums in gar keinem Verhältnis zu den Fortschritten der heutigen Kunstmusik. Dieses läßt sich begründen einerseits aus den praktischen musikalischen Einwirkungen, welche das Volk berühren, nämlich Schule, Gesangvereine, Selbstbetätigung durch Gesang und Spiel (Gitarre, Harmonika, Wandervögel u. a.); anderseits durch tonpsychologische Mithilfe der Nachahmung und der unbewußten Hirnarbeit und Assimilierung. Jede dieser Einwirkungen könnte einen umfangreichen Aufsatz für sich beanspruchen. Ich muß mich daher kurz fassen.

Die Schule legt lediglich die Grundelemente fest und erreicht nur mit Mühe die Durchdringung des Stoffes mit höheren Werten. Die Lieder kommen dem Bedürfnis des Volkes nur zum kleinen Teil entgegen und verschwinden deshalb zumeist aus dem Gedächtnis. Theoretisch wehrt sich die Jugend gegen das Mollprinzip und sucht dem Urteile des diatonischen Durempfindens überall Rechnung zu tragen. Selbst die höheren Schulen vermögen den Früchten moderner Musik nur insoweit Eingang zu verschaffen, als sie sich im Rahmen der Klassizität oder einer zahmen Romantik bewegen. Würde man der Musikpflege in der Schule mehr Entgegenkommen zeigen, so würde die Kluft zwischen Kunst und Masse schneller überbrückt werden können.

---

*) Übrigens merkwürdig, daß der Älpler die None seit Jahrhunderten gebraucht, während die Kunstmusik ihre Reize erst seit den letzten sieben Jahrzehnten ausbeutet.

Tauſende und abertauſende Geſangvereine mühen ſich ab, moderne Kompoſitionen zu bewältigen. Aber man höre ſich einmal einen dörflichen oder kleinſtädtiſchen Männergeſangverein an, wie naiv die Leute durch Parallele, Umſeßung der Klanggegenſäßlichkeit in Klanggehörigkeit die Klippen zu meiden ſuchen, von reiner Intonation ganz zu ſchweigen. Die Kunſt, welche leiſe ihre Fühlhörner auszuſtrecken verſucht durch abweichende Ton- und Klangſchritte, läßt die Sänger entweder zurückſchrecken oder macht ihnen in der Intonation Beſchwerden. Schwierige Männerchöre erfahren oft eine merkwürdige Behandlung, inſofern die Leute in gänzlicher Unkenntnis der harmoniſchen Zuſammengehörigkeit im reinſten Schrittmaß ſingen und dadurch ein disharmoniſches Durcheinander herbeiführen, aber ſchließlich wieder ganz vergnügt im richtigen Klange zuſammenzutreffen. So liegt der Fortſchritt auch hier brach, wenn auch zugegeben werden mag, daß dieſes dilettantiſche Muſiktreiben die Genuß- und Aufnahmefähigkeit ſteigert.

Die Muſik vermag, weit mehr wie ſämtliche anderen Künſte, der Selbſtbetätigung einen großen Spielraum zu ſchaffen, eine gefährliche Eigenſchaft, welche die häßlichen Blüten des Dilettantismus befruchtet. Als gute Seite dieſes Triebes ſind die Volkslieder und volkstümlichen Lieder anzuſehen, welche dem Munde des Volkes entſprießen und zwar durch Nähmädchen, Landmädchen, Wandervögel u. a. Die verderbliche Seite (im äſthetiſchen, nicht muſikaliſchen Sinne) liegt in der Sucht, Operettenmelodien und Gaſſenhauer ſich anzueignen, die dem Urbilde nur wenig entſprechen. Der Gaſſenhauer treibt bei uns ein tolleres Weſen, als in anderen Ländern, weil des Volkes Vorliebe für Harmonien die ſchnelle Aufnahme erleichtert. In Italien iſt die Canzone populare zwar auch viel verbreitet. Wegen der größeren muſikaliſchen Begabung des Volkes aber iſt die Kluft zwiſchen Kunſtmuſik und Unterſchicht geringer, darum der muſikaliſche Tiefſtand der Gaſſenlieder nicht ſo auffallend wie bei uns. In Frankreich und England findet ſich eine organiſierte Zunft der Straßenmuſikanten, die derartige Lieder der Zuhörermenge vorſingen. Die Möglichkeit, daß derartige Zünfte dem Volke entwachſen können, ein Zuſtand, der bei uns bereits der Geſchichte angehört, bedeutet entweder eine muſikaliſche Dekadenz oder läßt den Rückſchluß ziehen, daß die drei Gruppen des deutſchen Volkes in ihrer muſikaliſchen Potenz höher darſtehen, als die Franzoſen und Engländer. In Rußland und in den nordiſchen Ländern kennt man keine eigentlichen Straßengeſänge in unſerem Sinne. Der Volksgeſang bleibt deshalb mehr in ſeiner Reine erhalten.

Inwieweit bedient ſich nun die Gegenwartsmuſik der Volksmuſik? Die Beantwortung dieſer Frage kann leicht zu Trugſchlüſſen führen. Eine Kunſtmuſik iſt in ihren Anfängen immer Volksmuſik, wie ich eingangs dargelegt habe. Der Urzuſtand der Produktion nur kulturloſen Völkern zuzuſchreiben, iſt ein Irrtum. Jede Kultur iſt Organismus, die j e d e r Menſchenraſſe eignet. Im ſtrengen Sinne des Wortes gibt es deshalb auch im muſikaliſchen Sinne kein kulturloſes Volk, weil jeder Völkerſtamm durch Anordnung von Intervallen und Bau von Inſtrumenten ſeine Muſik gewiſſermaßen organiſiert. Energie, klimatiſche und pſychologiſche Eigenſchaften fördern die Wahl und laſſen bei primitiven Völkern das Verlangen nach einer außenſtehenden Kunſt garnicht aufkommen; ja, wir haben den Beweis, daß die orientaliſchen Kulturvölker (z. B. Chineſen) ſich jeder Einmiſchung erwehren. Kunſt iſt die Produktivität der N a t u r im Menſchen. Dieſen Ausſpruch hat Goethe mit anderen, glänzenderen Worten illuſtriert. Der muſikaliſche Naturzuſtand der Natur- und orientaliſchen Kulturvölker konnte aber infolge der Hemmniſſe der Bruchtonſtufen und aus anderen Gründen ihre Muſik nicht auf eine Stufe heben, die dem Begriff Kunſtmuſik in unſerem Sinne — alſo höhere

---

***) Siehe Näheres: L. Riemann, Geschichte des Gassenhauers, Stuttgart.**

Ausdehnung der Form, des Inhalts, der Intentionen, der physischen Genauigkeit – entspräche. Ich habe die Musik der Inder, Araber, Kalmücken, Tungusen, Indianer, Armenier, Eskimos persönlich mit Hülfe akustischer Apparate untersuchen können. In keinem Falle ist mir ein Einfluß einer Kunstmusik oder ein höherer Kunstgrad ihrer eigenen Musik aufgestoßen.

Was mir allerdings durch Studium der B. Bartok'schen Arbeit (Nr. 17 d. J. dieser Zeitschrift) nachträglich auffällt, ist ihre teilweise Übereinstimmung mit der atonalen, oder sagen wir besser, expressionischen Musik der Gegenwart. Die „Kurzatmigkeit der Motive" und die „atonalen Tonflecken" als Ausdruck eines „Stück Lebens" dagegen zum euphoristischen Prinzip zu erheben, erscheint mir rückschrittlich, wie das Herabziehen einer Sprache des Gefühls zu einem Lallen. Denn Kurzmotive und Grundton- und Quintenbegleitung stellen (mit Ausnahme indischer und arabischer Musik, deren Tonspaltungen als Ausdruck der Gefühlsarten und -grade dienen) die einzigen und letzten ästhetischen Mittel der primitiven Musik dar, nicht etwa, wie beim Expressionismus, aus freier Wahl, sondern weil die Volksstämme nichts anderes besitzen. Es ist doch eine große Frage, ob diese Völker nicht lieber unsere differenzierteren Ausdrucksmöglichkeiten benutzen möchten, wenn ihr Geist sie erfassen könnte. Eine Kunst, die ein „Stück Leben" nur aus p r i m i t i v e n Mitteln auslösen will, hört auf, eine Kunst zu sein. Und ich nehme an, daß der Expressionismus in letzter Instanz doch immer eine Kunst bleiben will.

Wohl liegen eine große Zahl von Keimkräften im musikalischen Ausdruck jedes Volkes verborgen, die unsere Kunstmusik zu ihrem Heile befruchten können. Nicht, weil die vorhandenen Kräfte nicht ausreichen, oder die Keimkräfte eine tiefere Ausschürfung verheißen, sondern weil sie Abwechselung bringen, die erschlaffende Gewohnheit zu neuen Reizen, neuer Frische anregen. Der Fortschritt aus den Elementen d e u t s c h e r Volksmusik macht sich in unserem Gefühl nicht so bemerkbar, wie der Fortschritt zivilisierter Musik ausländischer Kultur aus ihren Urzuständen. Alles Fremde drängt sich uns mehr als „charakteristisch" auf, weil uns das Eigene zur Gewohnheit wird. Wir lieben deshalb die Musik eines Grieg, Sibelius, Skrjabin, Mussorgski, Rimsky-Korssakow, Mac Dowell u. a. Grieg, weil er der nordischen Auflösung der Intervalle freien Spielraum läßt, ohne den Vorwurf der Kurzatmigkeit seiner melodischen Gestaltungen damit abzuschwächen. Sibelius, wegen seiner Anwendung der Ganztonleitstufen und abweichender Taktarten, die sich in finnischer Volksmusik vorfinden, die aber den Mangel seiner eigenen Erfindungskraft schlecht überdecken. Die Russen, wegen ihrer Ausnutzung der seltsamen musikalischen Architektonik und Akkordumwandlungen der kirchentonartenähnlichen melodischen Linien russischer Primitivität. Und Mac Dowell wegen der teilweisen Durchsetzung seiner Ideen mit der Eigenart indianischer Musiktriebe.

Je charakteristischer sich die Faktoren einer Volksmusik zeigen, um so leichter sind sie in der daraus resultierenden Kunstmusik zu erkennen. Die Verschmelzung beider Richtungen muß nach zwei Seiten unterschieden werden. Auf der einen Seite steht jene künstlerische Musik, die sich einzelner Faktoren bemächtigt, um sie, erkennbar im Zusammenhang, zu verweben. Dahin gehören vokal die e i n s t i m m i g e n polyphonen Volksliedbearbeitungen des 16. Jahrhunderts und die im 19. Jahrhundert aufblühende Pflege der 4st. Volksliedbearbeitungen für Männer- und gem. Chöre, instrumental die Klavierdichtungen eines Chopin, Liszt u. a., die polnische, ungarische und andere Urerzeugnisse für ihre Zwecke verwandten. Eine solche Musik bleibt stets Kunstmusik, kann auch nicht „volkstümlich" genannt werden. Unter volkstümlicher Musik verstehe ich eine vollständige Amalgamation beider Grundelemente, sodaß ein z u s a m m e n h ä n g e n d e s G a n z e jeder Art nicht mehr erkennbar ist. Dazu zähle ich z. B. einzelne Musikstücke

von Grieg, der Russen, Dworak, Prochazka, deutsche Tänze von Schubert und Beethoven etc. und die volkstümlichen Lieder. Diese Musik bedarf nur einzelner Teile echter Volksmusik, um volkstümlich zu bleiben. Darum z. B. die große Zahl von volkstümlichen Liedern, weil sie nur einzelne Teile aus den 24 Grundgesetzen des echten Volksliedes* entnommen haben. Der Begriff „volkstümliche Kunstmusik" verwischt beide Grundbegriffe. Er rechtfertigt sich nur, wenn er die künstlerische Bearbeitung eines volkstümlichen musikalischen Erzeugnisses enthält. Aus der Mischung entstände dann eine neue Mischung, die nur in seltenen Fällen die hohen musikalischen Werte der beiden Grundbegriffe erreicht. Eine scharfe Grenze zu ziehen, ist jedoch nicht immer möglich, weil wir die Tiefen und Eigenheiten jeder Volksmusik nicht erschöpfend bloßlegen können. Es genügt in dieser Hinsicht die Zu- oder Aberkennung als Kunstwerk, wie wir sie z. B. bejahend in den Werken eines Debussy, Cyrill Scott, Delius, Hubay, Nielsen und wie sie alle heißen, erkennen.

Zum Schluß meiner Betrachtung bleibt die Frage zu erledigen: welche Aussichten bietet die Zukunftsmusik für das Volk? Musikaufnahme und Musikgenuß gehören zu den seelischen Zuständen, deren Geheimnis bis heute nur wenig entschleiert ist. Die Möglichkeit eines musikalischen Genusses ohne volles Verständnis erscheint mir dabei am rätselhaftesten. Die Behauptung aber, daß eine Musik ohne jegliches Verständnis genießbar sei, weise ich entschieden zurück. Jede Aufnahme wird bedingt durch eine Menge uns unbewußter kultureller Einflüsse. A. Fischer sagt: (Untergründe und Hintergründe des Bewußtseins): „Jeder Mensch trägt phänomenologisch Unbewußtes in sich in der Masse des zufällig erworbenen geistigen Gutes, an nebenbei gelernten Kenntnissen, unwillkürlichen Beobachtungen und Erfahrungen, gesehenen Beispielen und Grundsätzen, und wird unser geistiges Leben unablässig durch das phänomenologisch Unbewußte bestimmt, bereichert, unterbaut." So unterscheiden die eingangs erwähnten drei Gruppen der Musikausübung sich nur durch verschiedene Grade erworbener Kenntnisse und Einfühlungen, die unbewußt oder bewußt zum Eigentum werden. Den Umfang dieser Grundlagen beim Volke habe ich bereits präzisiert. Die Erwerbung geschieht durch Nachahmung und unbewußte Assimilierung des auf den Hörer eindringenden Stoffes. Nehmen wir an, daß die gefühlsmäßige Nachahmung ausschlaggebend sei, stößt man dabei auf mancherlei Schwierigkeiten. So fiel es mir z. B. trotz meines differenzierten Musiksinnes häufig schwer, wenn ich das Volk in seinen Heimstätten aufsuchte, um seine ungedruckten Lieder aufzuzeichnen, die gesungenen Töne wegen der Intonationsschwankungen auf die richtige Note zu übertragen. Oft mußte ich meine Tonvorstellung korrigieren. Wieviel mehr würden dem Volke Schwierigkeiten begegnen, wenn es durch gefühlsmäßige Nachahmung Operettenmelodien oder Kunstlieder nachzusingen versucht. Wenn auch Zusetzung und Umwandlung der Melodien eine Aufnahme ermöglichen, dürften noch geraume Zeiten vergehen, ehe die elementartonalen Grundgefühle sich zu ausgedehnten Tonalitätsvorstellungen erweitern. Erfahrungsgemäß gehen nach jedem musikalischen Fortschritt viele Jahrzehnte dahin, ehe die Lichtstrahlen des Verständnisses der „dunklen Gefühle Gewalten" durchdringen. Ob die schwer erreichbaren, zerklüfteten Höhen musikalischer Kunst jemals erreicht werden, wer will dieses entscheiden? Wenn wir uns die geringen Früchte vorstellen, die das rapide Wachstum der Kunstmusik dem Volke hat schenken können, wenn wir ferner an die wenigen Bildungsmöglichkeiten denken, die dem Volke zur Verfügung stehen und an die passive Resistenz, mit der es der künstlerischen Musik begegnet, so müssen wir unsere Hoffnung auf ein gegenseitiges Verstehen auf das allergeringste Maß beschränken. Ein Jahrhundert hat es gebraucht, ehe die Werke Bach's und Beethoven's der Nachwelt

---

* Siehe L. Riemann: „Die musikalischen Grundgesetze des Volksliedes", Wien.

näher kamen. Es lag dies nicht bloß an der geringen Tonalitätserziehung, sondern an den Mängeln des Verkehrs, der Verbreitung durch Druck, von Konzertsälen, geeigneten Instrumentalisten und Chören. Diese Mängel sind zwar behoben. ja, wir können nach der Revolution ein erstaunliches Strömen des vierten Standes zu den Konzerten feststellen. Der Abstand zwischen den Grunderfordernissen der tonalen oder gar atonalen Musikanschauung und den Grundanschauungen des Volkes ist aber so groß, wie nie zuvor, sodaß eine Überbrückung in weiter Ferne liegt. Zwar könnte man vom dilettantischen Musiktreiben eine kürzere Zeitspanne erwarten. Von vornherein ausgeschlossen ist jene Gesellschaftsklasse, die sich vermöge ihrer gesellschaftlichen Formen, d. h, infolge der auf Verständnis und Gefühl gepinselten Hausmusik- und Konzertlacks zu den Erkennern der Kunstmusik rechnen, in Wahrheit aber zu den niedersten Vertretern der seichten Abteilung unserer Volksmusik gehören. Wenigstens erweitern sie ihren Gesichtskreis nicht mehr, wie diejenigen Menschen, die durch Grammophons, Straßenorgel, Wirtshauskapellen die Musik äußerlich auf sich einwirken lassen, deren ästhetische Fortbildung zwar auf dem Nullpunkt schwankt, die aber immerhin in der Auffassung der Tonbeziehungen unwillkürlich Fortschritte machen. Sympathischer dagegen erscheint die kleine Gruppe von Musikfreunden, die mit ehrlichem Willen bestrebt sind, den Bahnbrechern und Trägern der musikalischen Kunst zu folgen und die Schönheiten und Tiefen ihrer Werke zu fassen, zu verstehen und nachzufühlen. Auch hier müssen wir passive Aufnahmefähigkeit und aktive Betätigung unterscheiden. Wir bemerken in dem kleinen Kreise Menschen, die nur eine gefühlsmäßig-ästhetische Auffassung der Musik kennen,* die niemals dazu gekommen, auf dem Wege ernster Lebensarbeit Musik persönlich auszuüben. Schon in der Jugend der Region der Volksmusik entwachsend, waren sie auf Grund sorgsamer allgemeiner Erziehung oder eigenen Triebes stets bemüht, die Grammatik der Kunstmusik etwa in ähnlicher Art zu begreifen, wie ein Ausländer durch Hören und Nachahmung die Sprache unseres Landes verstehen und sprechen lernt.

Wie die Grammatik aber nur als ein rein äußerliches, technisches Wissen angesehen werden kann, so haftet auch dem Verständnis eines musikalischen Kunstwerkes nach dieser Richtung etwas Äußerliches an: Kenntnis der Struktur, des Aufbaues, der Instrumente, der Instrumentationstechnik und Erkennen der Klangfarbenmischungen. Die geistige und gefühlsmäßige Aufnahme und Verarbeitung dieser Faktoren zu musikalischen Ideen und Deutungen bleibt etwas durchaus Subjektives, das niemals schematisiert werden kann. Hier kann man nur sagen: wer viel gute Musik hört, dessen Verständnis wächst von Stufe zu Stufe, denn Gewohnheit und reines Schauen verfeinern immermehr das akkordale Spannungs- und Auflösungsgefühl und den Tonalitätssinn unter Erweiterung der Grenzpfähle harmonischer Maße und heben die Unterscheidungsfähigkeit der Formen, der Instrumental- und Akkordklangfarben.

* D. h. eine rein ästhetische Auffassung der Musik, welche die musiktheoretischen Grundgesetze zu entbehren glaubt, gibt es so wenig, wie es eine universelle Kunstmusik gibt, die dem Verständnis aller Völker nahe käme.

Der Lehrer Arnold Schönberg

Von Egon Wellesz*

Das Wirken Schönbergs ist ein derart einheitliches, daß man nicht vom Lehrer reden kann, ohne an den Dirigenten zu denken, nicht vom Dirigenten, ohne von den theoretischen Schriften zu sprechen. So werde ich auch hier bemüht sein, mehr ein Bild vom Wirken Schönbergs nach außen zu geben, als gesondert von seiner Tätigkeit als Lehrer, Theoretiker und Dirigent zu reden.

Schönberg hat als Lehrer die wichtigste Gabe: er ist anregend und anziehend. Kaum einen der vielen Schüler gibt es, der sich dem Banne seiner Persönlichkeit hätte entziehen können. Ganz im Gegensatz zu vielen Lehrern, die den Unterricht nur als ein Mittel zum Erwerb ansehen und den Schülern kein eigentliches Interesse entgegenbringen, ist das Leben Schönbergs vom Gedanken an seine Schüler ausgefüllt. Verschlossen gegen die übrige Außenwelt, gibt er ihnen schrankenlos von dem, was er erdacht hat, und zieht aus ihnen heraus, was an Fähigkeiten in ihnen schlummert.

Wer zu ihm käme, um Aufschlüsse über die „moderne" Musik zu bekommen, wer von ihm überhaupt „modern" komponieren lernen wollte, wäre fehl am Ort. So wie in früheren Zeiten die großen Meister des Handwerkes und der Kunst Schüler aufgenommen haben, die bei ihnen in der Werkstatt und im Atelier zusehen konnten, wie gearbeitet, wie gemalt wurde, so sammelt Schönberg die Schüler um sich und zeigt ihnen die Kunstwerke der großen Meister von Bach bis zu Brahms, spricht sie mit ihnen durch, läßt sie analysieren, nimmt ihre eigenen Arbeiten vor, und läßt sie selbst suchen, was an ihnen schlecht oder unbeholfen ist, zeigt ihnen bessere Lösungen — nicht eine, sondern mehrere — um ihnen den Reichtum der Ausführungsmöglichkeiten sinnfällig vorzuführen.

Ein Schüler erzählt in dem Schönberg gewidmeten Sammelband, daß er ihm ein Lied gebracht habe, welches er selbst besonders liebte, weil es recht schwierig war. Schönberg sah es durch und fragte dann: „Haben Sie das wirklich so kompliziert gedacht? Trug Ihr erster Einfall unzweideutig jene Kompliziertheit der Begleitungsform an sich?" Der Schüler zögerte mit der Antwort, dachte nach, aber Schönberg, der die Technik des Liedes bereits durchschaut hatte, gab nicht nach und fragte weiter: „Haben Sie nicht diese Figur nachträglich darübergelegt, um ein harmonisches Skelett zu bekleiden? Etwa so, wie man Fassaden an Häuser klebt?" Und hatte damit den Kern der Sache getroffen. Der Schüler gab zu, daß der erste Einfall ein rein harmonischer gewesen, und daß die bewegungszeugende Begleitfigur erst nachträglich hinzugefügt worden war.

„Sehen Sie, dann begleiten Sie das Lied einfach harmonisch. Es wird primitiv aussehen, aber es wird echter sein als so. Denn was Sie hier haben, ist Schmuck. Das sind dreistimmige Inventionen, geschmückt mit einer Singstimme. Die Musik soll aber nicht schmücken, sondern wahr sein. Warten Sie ruhig auf einen Einfall, der Ihnen sofort rythmisch, in der Horizontale ins Bewußtsein kommt. Sie werden staunen, was für eine Triebkraft ein solcher Einfall hat. Sehen Sie sich Schuberts Lied „Auf dem Flusse" an, wie da eine Bewegung die andere zeugt. Und dann: Schwer darf Ihnen garnichts vorkommen. Was sie komponieren, muß Ihnen so selbstverständlich sein, wie Ihre Hände und ihre Kleider. Früher dürfen Sie es nicht aufschreiben. Je einfacher Ihnen Ihre Sachen scheinen, desto besser werden sie sein. Bringen Sie mir einmal die Arbeiten,

---

* Aus dem Kapitel „Die Lehre" des Mitte Januar im Verlag E. P. Tal & Co., Wien, erscheinenden Büchleins von Egon Wellesz: Arnold Schönberg.

die Sie nicht herzeigen wollen, weil sie Ihnen zu einfach und kunstlos scheinen. Ich werde Ihnen beweisen, daß sie wahrer sind als diese. Denn, nur von solchen Dingen kann ich ausgehen, die Ihnen organisch, also selbstverständlich sind. Wenn Sie etwas, was Sie geschrieben haben, sehr kompliziert finden, dann zweifeln sie am besten sofort an seiner Echtheit."

Das ist kein Einzelfall. So ist es jedem ergangen, der bei Schönberg gelernt hat, mag es sich hier um eine Füllstimme, dort um eine gekünstelte Harmonisierung oder um eine überladene Instrumentation gehandelt haben. Er vermag mit einer unerhörten Schärfe des Beobachtens sogleich das Wesentliche vom Unwesentlichen, das Gefühlte von dem Anerzogenen zu scheiden. Schüler, die schon bei einem anderen Lehrer gelernt haben, werden in kürzester Zeit das, was sie sich nur äußerlich angeeignet haben, wieder aufgeben, und doppelt sorgsam jeden Einfall prüfen, der ihnen kommt.

Und dies scheint mir das Wesentlichste zu sein: Schönberg verlangt vom einfachsten Beispiel, ja, schon von den ersten Übungen der Harmonielehre, daß sie mit einer Hochspannung geschrieben sind. Er erzielt dadurch die Fähigkeit, Inspiration und Technik aufs engste zu verschweißen; bewirkt, daß der Einfall bereits alle Möglichkeiten der Verwendung und Verarbeitung aufweist. Technik und Erfindung verwachsen bei ihm zu einem untrennbaren Ganzen. Deswegen hält er es für unmöglich, daß jemand Technik haben könne, aber keine Erfindung. Entweder habe er auch keine Technik oder auch Erfindung. „Der hat nicht Technik", schreibt er in den „Problemen des Kunstunterrichtes", „der etwas geschickt nachahmen kann, sondern die Technik hat ihn. Die Technik irgend einiger anderer. Wer genau hinzusehen vermag, muß erkennen, daß solche Technik schwindelhaft ist. Nichts stimmt wirklich, alles ist nur geschickt überpoliert. Alles ist ungenau, nichts fügt sich von selbst, nichts hält zusammen; aber von weitem sieht es fast wie echt aus. Es gibt keine Technik ohne Erfindung, dagegen Erfindung, die sich ihre Technik erst schaffen wird."

Schönberg geht beim Unterricht den umgekehrten Weg, den die meisten Lehrer gehen. Sieht man etwa die kleine Modulationslehre von Max Reger an, so findet man dort Anweisungen, wie man am einfachsten und raschesten von einer Tonart in die andere übergehen könne. Das ist aber nur ein Weg unter vielen und gibt dem Schüler kein Bild der Mannigfaltigkeit der Lösungen. Schönberg zeigt alle Arten, vom einfachsten bis zum weitesten Umweg über verschiedene Tonarten und erzielt dadurch, daß der Schüler von den näheren zu immer entfernteren Beziehungen fortspinnen kann, ohne das Gefühl zur ursprünglichen Tonart zu verlieren, in die er wieder zurückkehren kann. So sind diese Modulationsübungen gleichsam schon Übungen im Aufbau kleinster Formen.

Er gibt kein System, wie etwa Riemann, bei dem die kompliziertesten Bildungen auf einfache Formeln gebracht werden, sondern lehrt ein Handwerk. Als Ideal schwebt ihm vor, den Schüler beim Komponieren ebenso zuschauen zu lassen, wie beim Malen. Von dieser Erwägung ausgehend, entwarf er den Plan eines „Seminars für Komposition", das er von 1917 bis 1920 führte. Der Prospekt, der vor der Eröffnung ausgegeben wurde, gibt eine gute Vorstellung davon, wie er sich den Aufbau dachte und enthält einige prinzipielle Gedanken, die ich am besten wörtlich wiedergebe: „Man erlernt nur solche Dinge vollkommen, zu denen man veranlagt ist. Bei diesen bedarf es dann auch keiner besonderen pädagogischen Maßregeln; die Anregung zur Nachahmung durch ein Vorbild genügt, man lernt das, wozu man geschaffen ist, ohne zu wissen wie, erlernt soviel, als einem seinen Anlagen nach angemessen ist.

Erst dadurch, daß die Zahl der zu erlernenden Dinge immer größer, die dafür verfügbare Zeit aber verhältnismäßig weniger wurde, mußte solcher sorglosen Lernart durch Pädagogik nachgeholfen werden.

Ist es staunenswert, wie viele Menschen in Dingen, zu denen sie wenig veranlagt sind, doch das „Lehrziel" erreichen, so kann doch nicht geleugnet werden, daß die Resultate nur mittelmäßig sind. Besonders zeigt sich das im Bereich der Kunst. Gab es früher Dilettanten, die sich vom Künstler nicht im Können unterschieden, sondern nur dadurch, daß sie nicht Broterwerb durch Kunsttätigkeit bezweckten, so gibt es heute allzuviel Künstler, die sich vom Dilettanten nicht im Können, wohl aber dadurch unterscheiden, daß sie ausschließlich auf Broterwerb ausgehen; der fähige Dilettant ist aber verhältnismäßig selten geworden.

Eine Hauptursache dieser Erscheinung ist die Pädagogik. Sie verlangt von beiden vom Künstler wie vom Dilettanten, zu viel und zu wenig: das Lehrziel. Zu wenig, indem sie ihm im Rahmen des Lehrziels mehr gibt als er braucht, was es ihm erspart, aus sich selbst jenen Kräfteüberschuß zu erzeugen, der den Bereich der natürlichen Begabung auszufüllen vermag; zu viel, indem sie ihm auf die gleiche Art weniger gibt, als er braucht, was seine vorhandenen Kräfte lähmt und ihn hindert, selbst der Spezialist zu werden, der er seiner Anlage nach sein könnte. In der Kunst gibt es nur einen wahrhaften Lehrmeister: die Neigung. Und der hat nur einen brauchbaren Gehilfen: die Nachahmung."

In dem Seminar wurden nicht nur die einzelnen Gegenstände, die den regulären Unterricht an Konservatorien ausmachen, Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre und Instrumentation, unterrichtet, sondern auch Diskussionsabende abgehalten, bei denen sich Schönberg mit den Schülern über Fragen, die man ihm vorlegte, auseinandersetzte, Werke analysierte, Dinge der Kunst besprach.

In diesen Diskussionsstunden entwickelte sich der Wunsch, auch zu musizieren, moderne Werke, die man im regelmäßigen Konzertbetrieb nicht zu hören bekam, zu Gehör zu bringen. Es sollten aber — und hier setzt die didaktische Absicht Schönbergs ein — nicht Aufführungen sein, um die neuen Komponisten bekannt zu machen, sondern Vorführungen für das Publikum, um dieses zum Hören moderner Musik zu erziehen. Um diese Absicht zu verwirklichen, ein Eindringen in die neueren, schwerer zugänglichen Werke zu ermöglichen, war zweierlei notwendig: die aufzuführenden Werke mußten derart exakt einstudiert und vollendet vorgeführt werden, daß die Zuhörer einen völlig klaren Eindruck bekamen; dann sollten die Aufführungen nach kurzer Zeit wiederholt und ein komplizierteres Musikstück drei- bis viermal gebracht werden, bis es den Zuhörern völlig eingeprägt war.

(Fortsetzung folgt.)

Aus den „Zufälligen Gedanken"

Von E. T. A. Hoffmann

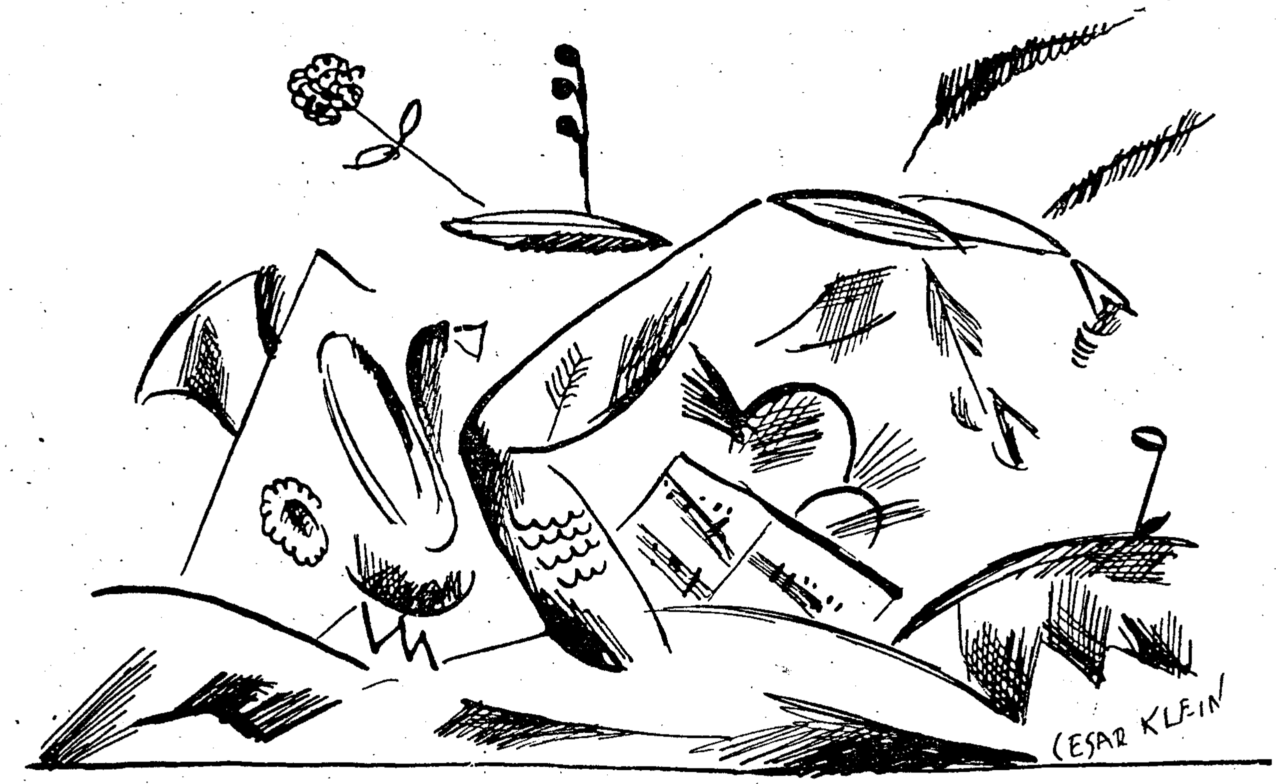
(Zeitgemäßes von einem Unzeitgemäßen)

Es gibt nichts erfreulicheres, als sich über eine Kunst, die man tief im Herzen hegt und pflegt, recht auszusprechen; aber wann kommt man dazu? Reden ist viel besser, als schreiben, aber schreiben muß man wohl deshalb, weil man jetzt beinahe eher Leute findet, die da lesen, als die da hören und vollends Musiker hören nun viel lieber Noten, als Worte, und leider ungern in der Rede, wie in der Musik, zu kühne Ausweichungen, die das geflügelte Wort doch nur zu leicht sich erlaubt. — Man sorge aber, daß der tote Buchstabe die Kraft an sich trage, lebendig zu werden vor dem Gemüt des Lesers damit dieses sich ihm auftue! — Also auch Abhandlungen über musikalische Gegenstände ohne die Basis eines bestimmten Werks! — Es gibt eine Art über musikalische Gegenstände zu reden (sei es mündlich oder schriftlich), die dem Eingeweihten genügt, ohne den Leuten im Vorhof des Tempels unverständlich zu sein. Ja, diese können große Freude daran haben, und unversehens einige Weihe erhalten, ohne das Priesterkleid anzuziehen. — Keine Kunst, und am allerwenigsten die Musik, leidet den Pedantismus, und eine gewisse Freigeisterei ist manchmal gerade dem großen Genie eigen. Ein alter Herr errötete einmal über einen verdeckten Oktavengang in der Ober- und Unterstimme, als würde eine Obsconität gesagt in honetter Gesellschaft. Was würde Kirnberger zu Mozarts Harmonik gesagt haben! — Von Instrumentierung ist garnicht zu reden. — Tamino geht durch Feuer und Wasser nach den Tönen der Flöte und Pauke, und die Posaunen klingen hübsch dazu im Pianissimo! — Wahr ist es, zu der Feuer- und Wasserprobe des guten Geschmacks gehört jetzt aber das ganze Arsenal hölzener und messingner Waffen, und wird täglich vermehrt durch seltsame Erfindungen, als da sind Klapphörner, Flügelhörner etc., die ihres Dissionierens halber sehr artig hervorstechen. Wahr ist es, daß jeder Bläser, da er jetzt nimmer rasten darf, sich die Lungen von Rameaus Neffen, oder von jenem verhexten Kerl wünschten möchte, der acht Meilen weit sechs Windmühlen durch seinen Hauch in Bewegung setzte. Wahr ist es, daß manche Partitur jetzt dermaßen schwarz aussieht, daß ein dreister Floh ohne Umstände sich darauf verunreinigen kann, niemand merkt's. Aber! — Effekt — Effekt! — Nun, das Hervorbringen des Effekts ist auch eins der wunderbarsten Geheimnisse der Komposition, darum weil das menschliche Gemüt auch das wunderbarste Geheimnis ist. Aus dem Gemüt in das Gemüt heißt es, und da kann man denn nicht sagen, was gerade mehr wirke, das ganze Ungewitter von Pauken, Trommeln, Becken, Posaunen, Trompeten, Hörnern etc., oder der Sonnenstrahl eines einzigen Tons der Hoboe, oder

ſonſt eines Inſtruments von guter Art. Friedrich der Zweite nannte ein Crescendo, da Reichardt in einer Arie angebracht einen Feuerlärm und verließ zornig den Saal, al man es dahin gebracht, daß er ſich einen Akt aus irgend einer Oper von Gluck vor ſpielen ließ, weil ihm alles nicht als Muſik, ſondern als ein verwirrtes Durcheinande erſchien. Haſſe und Graun allein hatten wahrhaft, d. h. edel, einfach und melodiös komponiert! — Kehrt zurück zu der Einfachheit der Alten, rufſt du, alter Meiſter, den Jünglingen zu, fort mit dem Geklingel und Geklapper, vergeßt alle heutige Muſik, vergeßt Mozart und Beethoven, und vollends. — Nun, ſag' an, alter Herr, welche Akten du meinſt? — Beſtimme das Zeitalter, in dem die wahrhafte Kunſt der Muſik abgeſchloſſen wurde, ſo daß alles, was darüber hinausgeht vom Übel iſt, und vereinige ſo in dir eine ganze Académie françaiſe, die die Kunſt in Schranken einpfercht, die niemand überſpringen darf, ohne gepfändet zu werden! — Was meinſt du zu Fux, Keiſer — oder ſpäter zu Haſſe — Händel — Gluck etc. — Zweifelhaft!. — Beiläufig geſagt, wollte man dieſem Ritter, ſeiner ritterlichen Natur unerachtet, anfangs gar nicht recht trauen. — In den Forkelſchen Beiträgen wurde ſehr witzigerweiſe ſeine Ouverture zu der Iphigenia in Tauris mit dem Gelärm der Bauern in der Dorfſchenke verglichen. — Und wenn nun Gluck in unſeren Zeiten gelebt hätte, wäre es nicht möglich geweſen, daß er ſich, was die Inſtrumentierung betrifft, auch leider auf die ſchlechte Seite gelegt! — Gewiß iſt es, daß er mit der Idee einer Oper, die Hermannſchlacht, wozu er ein ganz beſonderes, die Tuba der Römer nachahmendes Inſtrument verfertigen laſſen wollte, ſtarb. — Er iſt wohl dieſer Abſicht halber zu rechter Zeit geſtorben. —

Halten Sie, geſtrenger alter Herr, mich ja nicht für einen Ruchloſen, der die Väter nicht ehrt, oder der nicht vielmehr tief in der Bruſt empfindet, daß all unſer Leben ausging von ihrer Schaffungskraft, und daß wir des Bandes, womit ſie uns gängeln, nie entbehren können, ohne Gefahr zu ſtraucheln, indeſſen. — Doch indem ich Sie, mein alter Herr, recht anſchaue, belieben Sie ja auf einmal ganz jugendlich auszuſehen! — Nun, der gleichen Fantasmagorieen bin ich gewohnt von alters her. — Mein jüngerer Bruder war ein drolliger Junge. Als fünf- bis ſechsjähriger Bube pflegte er des Großvaters Perücke aufzuſetzen, und uns älteren mit grämlicher Miene vorzudozieren, worüber wir dann herzlich lachen mußten! —

„Schließt eure Fenſter, eure Türen zu, ihr Tonſetzer, der Spuk geht um!"



Verantwortlicher Schriftleiter für den besonderen Teil: Fritz Fridolin Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstraße 35 b
Betreffende Einsendungen sind an obige Adresse zu richten.

Was kann der Staat für das notleidende Musikleben tun?

Von Dr. Rudolf Cahn-Speyer

Vorsitzendem im Verwaltungsrat des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands

Die deutsche Kunst geht allmählich zugrunde. Wir alle, die wir auf irgend eine Weise mit ihr in Beziehung stehen, wissen es. Es ist überflüssig, an dieser Stelle die Symptome dafür aufzuzählen. Die Behörden wissen es auch. Es ist ein Reichskunstwart eingesetzt worden, der allerdings mit der Musik nichts zu tun hat. Es sind von verschiedenen in Frage kommenden amtlichen Stellen Enquêten veranstaltet, Materialien gesammelt worden, es haben Konferenzen stattgefunden — geschehen ist bisher noch nichts. Vielleicht kann man auf den im Reichswirtschaftsrat neuerdings eingesetzten „Ausschuß für wirtschaftliche Förderung der geistigen Arbeit" gewisse Hoffnungen setzen. Ihm gehört auch ein Vertreter der Tonkunst an, der einzige, den es überhaupt im Reichswirtschaftsrate gibt, in einer Körperschaft, in welcher nach dem Artikel 165 der Reichsverfassung „alle wichtigen Berufsgruppen entsprechend ihrer wirtschaftlichen und sozialen Bedeutung" vertreten sein sollen. Man sieht, welche Bedeutung an maßgebender Stelle der Musik zuerkannt wird.

Bei jeder sich ergebenden Gelegenheit erhalten die Vertreter aller notleidenden Gruppen geistiger Arbeiter — hierin stehen die Musiker nicht anders da als alle anderen — die nachdrückliche Versicherung, daß der Staat erstens kein Geld, zweitens kein Geld, und drittens kein Geld habe. Leider können wir nicht umhin, ihm dies zu glauben. Andererseits kann man bei näherem Einblick wenigstens einigen der maßgebenden Persönlichkeiten das Zutrauen nicht versagen, daß sie wirklich den lebhaften Wunsch haben, der Kunst im allgemeinen und der Musik im besonderen Hilfe angedeihen zu lassen. Es sind von den in Frage kommenden Berufsorganisationen eine Reihe von Vorschlägen formuliert worden, wie das möglich wäre, ohne die staatliche Notenpresse in noch schnellere Rotation zu versetzen. Es ist aus naheliegenden Gründen nicht angebracht, in der Öffentlichkeit über alle diese Vorschläge zu diskutieren, ehe sie spruchreif sind; über den Ausbau eines bestimmten Gedankens jedoch, der schon zum Gegenstand öffentlicher Diskussion geworden ist, sollen im Folgenden einige Ausführungen gemacht werden.

Unser Urheberrecht setzt bekanntlich fest, daß einem Komponisten — ich lasse hier die anderen ebenfalls

berührten Gruppen von Künstlern beiseite — auf Lebenszeit, und seinen Erben dreißig Jahre nach seinem Tode, materielle Ansprüche bei der Verwertung seiner Werke durch Dritte zustehen. Schon seit geraumer Zeit ist in Frankreich — wo übrigens die Schutzfrist fünfzig Jahre dauert — der gesunde Gedanke zum Durchbruch gekommen, daß der Nutzen, der aus dem Freiwerden von Kompositionen gezogen werden kann, nicht einzelnen Unternehmern zugute kommen darf, sondern dazu dienen soll, dem Staat Mittel zufließen zu lassen, die er seinerseits im Interesse der Kunstpflege verwendet. Demnach werden von den frei gewordenen Kompositionen auch weiterhin Abgaben erhoben, aber vom Staat zum Zwecke der Kunstpflege. Diese Einrichtung heißt „Domaine d'État". Sie soll auch bei uns zur Einführung gelangen.

Es wird sich dabei um sehr erhebliche Summen handeln. Man bedenke nur, was dabei herauskommen muß, wenn für jede Aufführung, für jedes verkaufte Exemplar der Werke von Beethoven, Wagner, Brahms — um nur die am meisten Gespielten zu nennen — eine Abgabe errichtet wird! Die nächste Wirkung wird die sein, daß alle die Vereine und Künstler, die bisher zur Ersparnis der Aufführungsgebühren und Materialkosten nur selten oder garnicht zu Aufführungen tantièmepflichtiger Kompositionen zu schreiten pflegten, dies nunmehr tun werden, und die zeitgenössische Kunst wird den Vorteil davon haben. Freilich bildet diese Maßnahme eine große Belastung für die konzertierenden Künstler, die schon bei dem jetzigen Stande der Dinge materiell schwer zu kämpfen haben. Wir werden aber gleich zu den Vorteilen kommen, welche diesem Nachteil entgegengestellt werden können und müssen, und ihn weit überwiegen.

Es müßte an dem Grundsatz festgehalten werden, daß mit den einkommenden Geldern nicht einzelnen Personen gedient werden darf, sondern nur allgemeinen Interessen. Es dürfte also nicht, oder wenigstens nicht in erster Linie, eine Art Unterstützungs- oder Wohlfahrtskasse entstehen. Vielmehr müßten Mittel für die Drucklegung und Aufführung von solchen Kompositionen zur Verfügung gestellt werden, an die sich bei den gegenwärtig unerschwinglichen Kosten Verleger und Ausführende ohne Gewähr des Erfolges nicht wagen und auch nicht wagen können. Die Aufführung — eventuell aus dem Manuskript — pflegt jedem Werk, das nur einigermaßen Qualitäten hat, zu einem Verleger zu verhelfen. Die Auslese der zu fördernden Werke könnte durch einen von den Komponisten selbst zu wählenden Ausschuß vorgenommen werden, dessen Mitglieder jederzeit abberufen werden können, wenn die Komponisten mit ihrer Tätigkeit nicht mehr zufrieden sind. Gelegentliche Ungerechtigkeiten, die vielleicht nicht ganz zu vermeiden sein werden, fallen gegenüber der Wichtigkeit der ganzen Einrichtung gar nicht ins Gewicht.

Es könnte und müßte aber auch Bedacht darauf genommen werden, die konzertierenden Künstler und Vereine für die Belastung zu entschädigen, die sie durch Einführung der Tantièmepflicht auch für die bisher freien Werke erleiden, und zwar auf folgende Weise, und unter Berücksichtigung folgender Gesichtspunkte. Es ist Tatsache — so bedauerlich es auch ist —, daß der Besuch von Konzerten mit modernem Programm hinter dem von Konzerten mit „bewährten" Programm-Nummern zurückbleibt. Außerdem erleidet der konzertierende Künstler generell einen Schaden durch die Ausdehnung der Tantième-Pflicht auf die ganze Musikliteratur. Ein Ausgleich läßt sich dadurch schaffen, daß der Künstler, gewissermaßen als Entschädigung für die Beeinträchtigung seiner Einnahmen, bei Aufführung von Werken, die eine solche Beeinträchtigung befürchten lassen, eine Beihilfe erhält, auf die er Anspruch haben soll. Es läßt sich für den Betrag dieser Beihilfe ein objektiver Maßstab feststellen, einmal nach der Länge der aufgeführten Werke und dem für die Aufführung erforderlichen Apparat, wofür das Berechnungssystem der „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" in der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer die Grundlage abgeben könnte, und dann nach der Zahl der in den vorangehenden Jahren stattgefundenen Aufführungen, damit nicht etwa jemand glaube, eine Subvention für die Aufführung eines Werkes von Richard Strauß oder Max Reger beanspruchen zu können. Man könnte z. B. sagen: es ist eine verdienstliche und der Unterstützung würdige, überdies voraussichtlich mit materiellen Einbußen verknüpfte Tat, ein Werk aufzuführen, das es in ganz Deutschland in den letzten fünf Jahren nicht auf mehr als durchschnittlich — sagen wir — fünf Aufführungen im Jahr gebracht hat. Für ganz neue Werke müßten bis zum Ablauf der ersten fünf Jahre besondere Festsetzungen getroffen werden, bei denen die Verbreitung der bereits erschienenen Werke des betreffenden Komponisten zu berücksichtigen wäre. Es kommt übrigens nicht darauf an, hier endgiltige Formulierungen aufzustellen, sondern nur die Grundgedanken zu kennzeichnen, welche bei der endgiltigen Formulierung maßgebend sein sollen.

Durch die angeführte Maßnahme würde zweierlei erreicht werden. Die konzertierenden Künstler und die Vereine, die sich zum großen Teil in bitterer Notlage befinden, würden eine Unterstützung erfahren, deren sie dringend bedürfen, und es würde ein Anreiz zur Aufführung neuer, wenig bekannter Werke geschaffen werden, der den Komponisten selbst den größten Vorteil bringen würde. Die Aufführungen ihrer Werke würden sich vermehren, sie würden in größerem Umfang von der Presse besprochen, und ihre Werke würden mehr gekauft werden.

Natürlich wäre Vorsorge zu treffen, daß nicht jeder beliebige Dilettant als zeitgenössischer Komponist betrachtet werde, und daß nicht jeder beliebige musiktreibende Zeitgenosse nun auf das Konzertpodium stürze, gewiß, einen Teil seiner Unkosten ersetzt zu bekommen, wenn er nur sein Programm danach einrichtet. Betreffs des komponierenden Dilettanten würde ohne irgendwelchen ästhetischen Parteistandpunkt die objektive Feststellung zu entscheiden haben, ob er im Sinne rein technischer Anforderungen das Handwerk der Kunst beherrscht. Unter wirklichen Fachleuten werden über diesen Punkt nicht leicht Meinungsverschiedenheiten

entstehen können. Betreffs des reproduzierenden Künstlers müßte dem Komponisten, oder, wenn er wegen räumlicher Entfernung oder aus sonstigen Gründen ein Urteil sich nicht bilden könnte, einer von ihm benannten Vertrauensperson, ein Vetorecht zustehen, kraft dessen er zum Ausdruck bringt, daß die Aufführung seines Werkes durch einen bestimmten Künstler ihm nicht erwünscht ist. In diesem Falle hätte ebenfalls die Subvention zu unterbleiben. Es ist anzunehmen, daß kein Komponist von diesem Recht Gebrauch machen wird, wenn er eine nur einigermaßen angemessene Aufführung seines Werkes gewärtigen kann.

Voraussetzung für alle diese Maßnahmen ist es natürlich, daß die Verwaltung der auf Grund des „Domaine d'État" eingehenden Gelder nicht auf bürokratischem Wege erfolgt. Es müßte eine Art Selbstverwaltungskörper von der Künstlerschaft selbst gebildet werden, und zwar unter Beteiligung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, der Schriftsteller-Organisationen, da es sich genau so um Werke der Literatur handelt, wie um solche der Musik, und des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands, der auch die Vortragskünstler (Rezitatoren) vertritt. Der letztgenannte Verband hätte natürlich nur bei den Maßnahmen mitzusprechen, die sich auf Beihilfen für Konzert- und Vortragsabende bezöge, nicht aber z. B. bei Verlagsfragen. Nur der Künstlerschaft selbst sind alle die Umstände aus eigener Kenntnis bekannt, welche für die Durchführung der genannten und etwaiger anderer Maßnahmen in Betracht kommen, während eine behördliche Instanz doch immer auf Sachverständige aus der Mitte der Künstlerschaft angewiesen wäre. Es entspricht aber den allgemeinen Anschauungen, wie sie auch in unserem politischen Leben zur Geltung gekommen sind, daß diejenigen, für welche etwas verwaltet werden soll, auch selbst die Personen bestimmen, durch welche die Verwaltung zu erfolgen hat. Die organisierte Künstlerschaft selbst soll die Persönlichkeiten benennen, zu denen sie das Zutrauen einer richtigen Verwaltung hat, und sie soll diese Personen auch wieder abberufen können, wenn dieses Vertrauen aufhören sollte zu bestehen.

Hiermit ist ein Vorschlag zur Rettung unserer Kunst gemacht, für den die Instanzen des Staates nichts zu tun brauchen, als ein Gesetz vorzulegen, bezw. zu beschließen. Der Staat hat weder Kosten, noch einen Beamtenapparat aufzubringen. Alles weitere besorgt die Künstlerschaft selbst. Bei einem solchen Vorschlag kann sich der ernstliche gute Wille der maßgebenden Stellen unzweideutig zeigen. Genug der Worte! Hier ist Rhodus!

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200%. Der frühere Sortimenterzuschlag von 10% darf nicht mehr erhoben werden.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester

Atterberg, Kurt: op. 10 Symphonie Nr 3 (D), Meeres-S. Part. u. St. Leuckart, Lpz Preis nach Übereinkunft

Beethoven, Ludwig van: Sämtliche Ouvertüren. Kleine Part. Euleuburg, Lpz geb. Bd I 9 M.; II 11 M.

Bullerian, Hans: op. 8 Stuck-Sinfonie (D) noch ungedruckt [Uraufführung 12. 11. 20 Berlin]

Delius, Frederik: Das Lied von den hohen Bergen — 1 (s. II b

Erdmann, Eduard: op. 10 Symphonie (D). Steingräber, Lpz Part. 20 M.; St. 30 M.

Händel, G. F.: Feuerwerksmusik (Max Seiffert). Part. Breitkopf & Härtel 18 M.

Hoeßlin, Franz v.: Drei Kammerstücke. Part. u. St. Bote & Bock. Preis nach Vereinbar.

Reger, Max: op. 132 Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart. Kleine Part. Eulenburg, Lpz 4 M.

Strauß, Richard: op. 16 Aus Italien. Symphon. Fantasie (G). Kl. Part. Eulenburg, Lpz 6 M.

Wagner, Siegfried: Der Schmied von Marienburg. Vorspiel. Part. u. St. Max Brockhaus, Lpz Preis nach Vereinbarung

b) Kammermusik

Beyer, Georg: Suite Nr 1 f. Viol. od. Klarin. u. Klav. Tonger, Köln 8 M.

Grieg, Edvard: Unvollendetes Quartett (F). Kleine Part. Eulenburg, Lpz 0,70 M.

Händel, G. F.: Kammertrio Nr 11 f. Flöte, Viol., Vcell u. Cembalo (Max Seiffert). Breitkopf & Härtel. Part. u. St. 6,30 M.

Juon, Paul: op. 67 Aus alter Zeit. Suite f. Klav. zu 4 Hdn. Leuckart, Lpz 4 M.

Raasted, N. O.: op. 14 Variationen und Fuge über ein Thema von D. Buxtehude f. 2 Pfte zu 4 Hdn. Leuckart, Lpz Part. 4 M.

Reger, Max: op. 74 Streichquartett (d). Kleine Part. Eulenburg, Lpz 2 M.

Scherchen, Hermann: Streichquartett Nr 1 (E). Steingräber, Lpz Kleine Part. 1,50 M.; St. 10 M.

Schönberg, Arnold: op. 4 Verklärte Nacht. Sextett f. 2 Viol., 2 Br. u. 2 Vclle. Kleine Part. Eulenburg, Lpz 2 M.

Scontrino, A.; Quartett (F) f. 2 Viol., Br. u. Vcell. Kleine Part. Eulenburg, Lpz 1 M.

Straesser, Ewald: op. 42 Viertes Quartett f. 2 Viol., Br. u. Vcell. Kleine Part. Eulenburg, Lpz 2 M.

Weismann, Julius: op. 64 Neun Variationen über ein Thema in Adur f. 2 Klav. zu 4 Hdn. Steingräber, Lpz Part. 3 M.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Barwynskij, Wasyl: Klavierwerke (Canzone, Serenade, Improvisation). Ukrain. Verlag, Berlin W 62 12 M.

Beethoven, Ludwig van: Klavier-Sonaten. Urtext u. Bearbtg vereinigt (Fritz Vollbach). Tonger, Köln 2 Bde 36 M.

— Neue instrukt. Ausgabe (Th. Wiehmayer) Bd 6 Heinrichshofen, Magdeburg 9 M.

Bohnke, Emil: op. 10 Sonate (b) f. Klav. Simrock, Lpz 5 M.

Brahms, Joh.: op. 102 Konzert (a) f. Viol. u. Vcell mit Orch. Kleine Part. Eulenburg, Lpz 4 M.

Carcassi, M.: Schule des künstlerischen Gitarrespiels. Gänzliche Neubearbeitg (Erwin Schwarz-Reiflingen). Zimmermann, Lpz 4 M.

Hasenclever, Paul: Capriccio f. Klav. u. Viol. — in: Menschen 3. Jg. Heft 2

Hebbel, Heinrich: op. 2 Ausführliche theoretisch-prakt. Gitarre- u. Lautenschule. Zimmermann, Lpz 6 M.

Krohn, Felix: op. 2 Klavierstücke Nr 1 Solitude, Nr 2 Marcia funèbre. Westerlund, Helsingfors je 2,50 M.

Mraczek, Joseph Gustav: Zwei Tanz-Silhouetten f. Klav. Nr 1 Groteske, Nr 2 Gavotte u. Meusette. Heinrichshofen, Magdeburg je 1,20 M.

Portnoff, Leo: Violinschule. Ukrainischer Verlag, Berlin W 62 135 M. (in Teilen zu 10—15 M.)

—: Klavierschule. Ders. Verl. 50 M. (in 5 Heften zu 10 M.

Raastedt, N. O.: op. 23 Zweite Sonate (e) f. Orgel. Leuckart, Lpz 3 M.

Rachmaninoff, S: op. 39 Neuf Etudes-Tableaux pour Piano. Russischer Musikverl., Berlin je 2—3 M.

Reger-Mappe. Eine Auswahl leichter Klavierstücke von Max Reger (F. H. Schneider). Bote & Bock 2 Bde je 5 M.

Renner jr., Josef: op. 73 Zwölf Orgelstücke. Gleichauf, Regensburg 36 M.

Rosenstock, Jos.: op. 4 Concert symphonique (cis) f. Klav. Univers.-Edit. Ausgabe f. 2 Klav Part. 8 M.

Sattler, Karl: op. 20 Orgelschule. Tonger, Köln 16 M.

Schmalstich, Clemens: op. 65 Vier Kompositionen f. Klav. Birnbach, Berlin je 2 M.

Söchting, Emil: op. 172 Schule des polyphonen Spiels f. Klav. (Bach-Vorstudien). Heinrichshofen, Magdbg 4,50 M.

Spannagel, Karl: Tonstücke f. Klav. — in: Menschen 3. Jg. Heft 2

Springer, Max: op. 37 12 Vor-, Zwischen- u. Nachspiele f. Orgel. Coppenrath, Regensb. 18 M.

Stürmer, Bruno [Karlsruhe]: Konzert (d) f. Viol. u. Orch. noch ungedruckt [im komm. Jan. Uraufführung Mannheim]

Trenkner, Wilhelm: Orgelklänge aus neuerer und neuester Zeit. Eine Sammlung von Tonstücken ... Bd 2. Leuckart, Lpz 18 M.

Zwerkow, E. E.: Sammlung beliebter russischer Volkstänze f. Klav. bearb. Zimmermann, Lpz 3 M.

II. Gesangsmusik

a) Oper

Wagner, Siegfried: Der Schmied von Marienburg. Max Brockhaus, Lpz. Klav.-A. 20 M.

b) Sonstige Gesangsmusik

Brede, Albrecht: op. 36 Der zwölfjährige Jesus. Oratorium f. Soli, Frauenchor, Streichorch. und Harmonium od. Pfte. Klav.-A. Kramer-Bangert, Kassel 18 M.

Bruckner, Anton: Te Deum f. Chor, Soli u. Orch. Kleine Part. Eulenburg, Lpz 3 M.

Delius, Frederick: Das Lied von den hohen Bergen f. Orch. m. 8st. Schlußchor. Leuckart, Lpz. Aufführungsmaterial Preis nach Übereinkunft

Frederich, Otto: 21 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Raabe & Plothow Sort., Berlin je 1 M.

Frodl, Karl: op. 36, 37, 39 u. 40 Lieder u. Gesänge f. hohe Singst. m. Pfte nach Gedichten von Riccarda Huch. Birnbacher, Klagenfurt. Jedes Opus 12 M.

Gulbins, Max: op. 107 Sechs deutsche Motetten f. gem. Chor. Leuckart, Lpz Part. jeder Nr 1 bis 1,50; jede Chorst. jeder Nr 0,20 M.

Horst, Carita v.: Sechs Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Bote & Bock, Berlin je 1 M.

Knorr, Ernst Lothar v.: Herbst (Kurt Heynicke) f. 1 Singst. m. Klav. — in: Menschen 3. Jg. Heft 2

Kopsch, Julius: op. 11 Vier kleine Wunderhorn-Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Schlesinger, Berlin 1,50 M.

Lissauer, Fritz [Dr., Berlin-Grunewald]: op. 89 Drei Gesänge f. Sopran, Alt, Tenor u. Baß mit Klav.; op. 90 Jesaias Gesicht von Luther f. Chor mit Instr.-Begl.; op 91 Der 131. Psalm f. Frauenchor mit kl. Orch. noch ungedruckt

Mendelssohn, Arnold: op. 84 Zagen und Zuversicht· Kantate nach Worten der heiligen Schrift f. 3 Solost., gem. Chor u. Orch. Leuckart, Lpz Klav.-A. 6 M.

Moser, Rudolf: Acht Lieder f. 1 Singst. m. Pfte; Drei Lieder f. 1 Frauenst. m. Pfte; Vier Lieder für 1 Männerst. m. Pfte. Hug, Lpz jedes Lied 1 bis 2,50 M.

Mraczek, Jos. Gust.: Zwei Lieder („Komm, Lieber, nimm mich bei der Hand"; „Wie der stöhnende Wind") f. 1 Singst. m. Klav. Heinrichshofen, Magdeburg je 1,10 M.

Rinkens, Wilhelm: op. 12 Sechs Lieder f. hohe St. nach Gedichten von Leo Heller; op. 13 Sechs Lieder f. mittl. St. nach Gedichten von Leo Heller; op. 14 Sechs Lieder f. hohe St.; op. 15 Lieder f. mittl. St.; op 16 Vier Lieder von W. Flex f. mittl. St. Kistner, Lpz jedes Lied 1 M.

Schreker, Franz: Entführung (Stefan George) f. eine Singst. m. Klav. — in: Menschen 3. jg. Heft 2

Stürmer, Bruno [Karlsruhe]: Drei dramatische Gesänge (Der Kehraus von Eichendorff, Der traurige Jäger von Eichendorff, Das Geisterschiff von Gustav Falke) für Sopran u. Orch. noch ungedruckt [Uraufführ. 29. 10. Frankfurt]

Wieth-Knudsen, Asbjörn: op. 5 Letzte Begegnung. Ballade f. Barit. m. Klav. Kahnt, Lpz 2 M.

III. Melodramen

Jordan, Sverre: op. 13 Fiebergedichte. Ein Gedichtzyklus von Knut Hansum f. Deklamation u. Orch. Leuckart, Lpz Klav.-A. 4 M.

Kühn, Walter: op. 13 Das Lied von der „Stillen Nacht". Melodram mit Pfte. Ed. Bloch, Berlin 3 M.

Pelckmann, M.: Die Christrose. Weihnachtsmelodram m. Pfte. Ed. Bloch, Berlin 3 M.

IV. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Akustik — s. Formenlehre

Altmann, Wilhelm — s. Beethoven

Bach in England. Von Max Schneider — in: Schlesische Mus.-Ztg 1

— und die Gamba. Von Ernst Lilbe — in: Die Laute 3/4

Barge, Wilhelm. Ein Meister der Flöte. Zu seinem 84. Geburtstag. Von G. Bürk — in: Neue Musik-Zeitung 5

Bayreuth. Zur Gründung des B. Bund. Von Paul Bülow — in: Ztschr. f. Mus. 23

Beethoven. Die zweite deutsche Aufführung von Bs. neunter Symphonie zu Aachen am 23. Mai 1825. Von Reinhold Zimmermann — in: Neue Musik-Zeitung 5

—. Einiges über seine Formenwelt. Von Karl Grundry — in: Musikztg 49

—. Der Leidensweg des Fidelio; Bs. letzte Tage; B. in eigenem Wort. Von Jul. Kapp. — B. u. die Moderne. Von Hans Pfitzner — in: Blätter der (Berliner) Staatsoper 2

—. Aus Bs. Schaffenswerkstätte. Von Wilh. Altmann — in: Daheim 9/10

—. Wie feiern wir B.? Von Ludwig Misch — in: Signale f. d. musikal. Welt 49

—. Zu Beethovens Streichquintett op. 104. Von Wilh. Altmann — in: Allgem. Mus.-Ztg 50

— in unserer höh. Schule. Von Kurt Rosenhauer — in: dsgl.

— und Breitkopf & Härtel — in: Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel Nr 126

— und der Futurismus. Von Heinz Pringsheim — in: Allgem. Mus.-Ztg 50

— und die Gegenwart. Von Alfred Heuß — in: Die Musikwelt 3

— in der deutschen Geistesgeschichte. Von Gustav Keyßner ebendort

— und der „Untergang des Abendlandes" (Spengler). Von Hans Joachim Moser — in: Allgem. Musik-Zeitung 50

— Gegner. Von Robert Müller-Hartmann — ebendort

Beethovenpflege, Ausbau oder Einschränkung der? Von Peter Raabe — in: Allgem. Mus.-Ztg 50

Bekker, Paul — s. Mahler

Bellaigue, Camille — s. Silhouetten

Bloch, Ernst — s. Ding

Böttcher, Georg — s. Chopin; Mahler

Breitkopf & Härtel — vgl. Beethoven

Bruckner. Zur Formfrage der Br.'schen Symphonie. Von Werner Wolff — in: Musikbl. des Anbruch 18

Bülow, Paul — s. Bayreuth

Bürk, E. — s. Barge

Chevalley, Heinr. — s. Korngold

Chmel, Otto — s. Petschnigg

Chopin. Von Georg Böttcher — in: Ztschr. f. Mus. 23

—. Analyse von Chopins Klavierwerken. Von Hugo Leichtentritt. Max Hesse, Berlin 15 M.

— Emoll-Pélude. Von Martin Frey — in: Ztschr. f. Mus. 23



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Auslieferungsstelle für den Buchhandel: N. Simrock, G. m. b. H., Leipzig. — Geschäftsstelle: Melos-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71 Fernruf: Weißensee 126. — Redaktion: Hermann Scherchen, Thyrow bei Berlin. — Verantwortlich für den Inseratenteil C. Bergmann, Berlin-Weißensee, Fernruf Ws. 126. — Preis des Einzelheftes Mk. 3.– (Ausland Mk. 7,–). Viertelj.-Abonn. Mk. 15,– (Ausland Mk. 37,–) einschl. Zustellung. — Postscheckkonto 102 166 Berlin. — Anzeigenpreis für die viergespaltene Zeile Mk. 1,50

Nr. 2 Berlin, den 16. Januar 1921 II. Jahrgang

INHALT

Expressionismus als Ziel?

Von Udo Rukser

Es gehört jetzt zum guten Ton, über das angebliche Ende des Expressionismus zu jubeln und zwar um so lauter, je unklarer die Vorstellung von Begriff, Sinn und Wesen des Expressionismus ist. Wir erleben es also wieder einmal, daß eine Sache mit einem Wort totgeschlagen wird, dessen eigentliche und ursprüngliche Bedeutung über dem dicken Konglomerat von Nebenbedeutungen und Assoziationen vergessen worden ist. Da ist Adolf Weißmann,* der den Versuch macht, künstlerisches Streben als mit politischer Ansicht notwendig verquickt darzustellen und mit dem angeblichen Mißerfolg dieser politisierenden Künstler das moderne Kunststreben zu disqualifizieren; obwohl er wissen müßte, wie belanglos es ist, wenn moderne Künstler auch politisch radikal sein zu müssen glauben. Es ist also sachlich unhaltbar, wenn Weißmann die durchaus nicht unstreitige Ablehnung expressionistischer Kunstwerke durch das Volk als Argument gegen Wert und Wesen des heutigen Expressionismus verwendet. Wie schön bequem sich in's mystische Mittelalter der Gottesurteile zu flüchten! Da braucht man persönliche Unzulänglichkeit nicht erst zu prüfen, denn: Volksstimme — Gottesstimme! Da ist ferner Adolf Diesterweg, der von der hohen Warte der „Allgemeinen Musik-Zeitung" (Nr. 51/52) die Götzendämmmerung der expressionistischen Musik heraufziehen zu sehen wähnt. Sollte er unwahrscheinlicherweise mal eine Vision gehabt haben?? Sein Grund gegen den Expressionismus ist dessen angeblicher Mangel an „Gesundheit" den auch Weißmann festgestellt hat. Wie nun, wenn etwa die Gesundheit dieser beiden Ärzte unzulänglich sein sollte? Indessen brauchte es hier nur eines Hinweises auf das unsterbliche Porträt, das Nietzsche bei Gelegenheit des Herrn David Strauß vom Bildungsphilister gezeichnet hat. Da heißt es nämlich: „Zuletzt erfindet er noch für seine Gewöhnungen, Betrachtungsarten, Ablehnungen (!) und Begünstigungen die allgemein wirksame Formel „Gesundheit" und beseitigt mit der Verdächtigung, krank und überspannt zu sein, jeden unbequemen Störenfried."

Das Problem ist also von dieser Seite gründlich verfehlt. Was ist's denn nun wirklich mit dem Expressionismus?

Die meisten Antworten hierauf sind deshalb so ungenügend, weil sie das Problem auf das Gebiet einer oder mehrerer Künste begrenzen und sich auch da noch mehr an sinnfällige Äußerlichkeiten scheinbarer Verworrenheit halten als an das Zentralproblem. Dieses ist nur verständlich aus der allgemeinen gegenwärtigen Krisis der europäischen Kultur, die von Nietzsche geschaut, von Pannwitz beschrieben ist. Dabei sei festgestellt, daß bei den meisten geistigen Krisen der Geschichte auch ein Neuwerden der Kunst eintrat — sichtbar in den Stilen, — das dem heutigen Geschehen verwandt ist. Es ist gewiß richtig, daß — wie zu allen Zeiten — auch heute widerwärtige Nachahmer und Mitläufer aus dem echten Expressionismus ein fades akademisches Schema gemacht haben; aber: wird echtes Geld durch falsches entwertet?

Wie vergeblich aber der Weißmannsche Versuch, wo er weiß, daß es echte Expressionisten gibt, denen es nicht freisteht ihr Sein zu wählen, weil sie

* „Politisch-künstlerisch-radikal? Zur Aufklärung(?) eines Irrtums." Neue Kunsthandlung Berlin.

unter Notwendigkeiten stehen. Denn Stil ist Schicksal, wie Däubler sagt. Und nur das Echte, nur der Expressionismus als Kunst kommt für uns in Betracht. Dessen Wesen ist nicht wie Verleumder behaupten, Auflehnung gegen jede Gebundenheit, sondern gegen Bindungen, welche ihren Sinn verloren haben, gegen Formeln und Schemata, es ist die Revolte gegen willkürliche Beschränkung der Mittel, die Auferstehung der Phantasie. Dem Wesen nach ist das heutige expressionistische Kunstwerk jedem andern dionysischen Kunstwerk verwandt; nur in den Ausdrucksmitteln besteht ein Unterschied, weil die Beschränkung der Mittel auf Naturvorbilder und — analogien nicht mehr anerkannt wird, zumal da diese durch formale Virtuosität, z. B. durch die fatale musikalische Zivilisation ihres eigentlichen Sinnes völlig beraubt worden sind. Schließlich leben, empfinden und sprechen wir anders als unsere Großväter; wie diese ihrem Leben ein Denkmal in ihren Kunstwerken gesetzt haben, so hat der moderne Künstler Recht und Pflicht eine Kunst zu schaffen, die Sinn und Ausdruck unseres Lebens ist — eines Lebens voller Probleme und Gefahren, das eine neue Kultur und einen neuen Menschen vorbereitet und ersehnt. Also daß ein neuer Lebensinhalt seine künstlerische Form finde, ist der Sinn des heutigen Expressionismus. Dies ist also das Ziel, nicht der Expressionismus als solcher, der immer nur einer von vielen Wegen zum Ziel sein kann. Hören wir, was Wagner anläßlich Beethovens bei Beurteilung eines ähnlichen Vorgangs sagt: „In diesen konventionellen Formen mit dem ungeheuren Vermögen der Musik nur so spielen zu können, daß ihrer eigentlichen Wirkung, der Kundgebung des inneren Wesens aller Dinge gleich einer Gefahr durch Überflutung ausgewichen werde, galt lange dem Urteil der Ästhetiker als das wahre und einzig erfreuliche Ergebnis der Ausbildung der Tonkunst. Durch diese Formen aber zu dem innersten Wesen der Musik, in der Weise durchgedrungen zu sein, daß er von dieser Seite her das innere Licht des Hellsehenden wieder nach außen zu werfen vermochte, um auch die Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns wieder zu zeigen, dies war das Werk unseres großen Beethoven, den wir daher als den wahren Inbegriff des Musikers uns vorzuführen haben." Toren, die bei solchem Suchen und Wagen immer und sofort Vollkommenstes erwarten! Nichts ist kunstfeindlicher und billiger, als jedes Streben durch Hinweis auf das vollkommene Vorbild zu lähmen. Wie denn gerade die heutige Zeit wenig Verständnis für Bedürfnisse der Schaffenden hat Nicht weniger töricht die, welchen expressionistische Faktur genügt, um Kunstwert zu vermuten. Böswillig aber die, welche dem ernsten Bemühen der Heutigen den Anspruch auf ausschließliche Geltung unterschieben! Diese ewig Fix- und Fertigen, welche nicht wissen, daß es sich hier um Vorbereitendes für künftige Generationen handelt und nicht um eine Konzertsaison, die es zu beschwatzen gilt! Kann man noch Gutgläubigkeit annehmen, wenn Adolf Diesterweg die Tatsache, daß man für die Künstlerschaft Schönbergs eintritt,* dahin umdeutet, daß man Schönbergs Musik als das Ziel aller Musik erkläre? Und zwar obwohl später ausdrücklich gesagt wird, „diese Entwicklung geht an uns vorbei!"** Kann man klarer sagen, daß man im Heutigen nicht das Endgültige sieht? Wie der wahre Künstler niemals seinen Weg als den auch für andere allein richtigen erklären wird, so mag auch heut jeder nach seiner Facon selig werden; d. h. auch wir nach unserer und nicht der der Herren Weißmann, Diesterweg usw.

Freilich: Der Expressionismus soll aus Verzweiflung, aus Schwäche geboren sein. Schlechter Einwand, denn alle Produktion kommt entweder aus Mangel oder Überfluß,

---

* Melos Heft I

** Melos Heft II

worüber man im „Willen zur Macht" und in Bahrs Dialog über den Marsyas nachlesen möge. Für den Wert des Geleisteten ist aber dieser Ursprung recht unwichtig. Auch um „Schönheit" können wir uns heute nicht mehr streiten. „Das Machtgefühl spricht das Urteil „schön" noch über Dinge und Zustände aus, welche der Instinkt der Ohnmacht nur als hassenswert, als „häßlich" abschätzen kann." (Nietzsche.) Da also solch Urteil immer den Urteiler verrät, wozu um sein Persönliches lärmen?

Zwecklos ist auch der von Ludwig Riemann an dieser Stelle (Heft 19) unternommene Versuch, dem Kunstwerk und seinem Werden mit dem Bewußtsein, d. h. mit der Logik beizukommen. Wir müssen uns damit abfinden, daß unserm logischen Erkennen die engen von Kant nachgewiesenen Grenzen gezogen sind, daß also die Kunst logisch nicht erfaßbar ist wie auch betont werden muß, daß der bei weitem beste und größte Teil unseres Lebens und Wirkens im Unbewußten verläuft. Deshalb müssen wir auch die paraphrasierende Kunstfeuilletonistik ablehnen, welche das Unsagbare des Kunstwerks in Worte auseinanderzerren will, und an deren Stelle die Beobachtung und Prüfung des Organischen setzen, welches das Leben des Kunstwerks bedeutet.

Unrichtig ist es endlich, wie Riemann, vom Tonmaterial ausgehend, den Expressionismus als Naturkunst, die expressionistische Musik als Naturmusik zu bezeichnen. Möglich, daß der Künstler eine Naturlautäußerung erstrebt: soweit ein Kunstwerk in Frage kommt, ist die Verwirklichung dieses Strebens unmöglich. Denn der Mensch kann sich im Gegensatz zum Tier niemals gänzlich mechanisch rein triebhaft äußern, weil stets die Vernunft oder die assoziativen Komplexe, wenn auch noch so leise mitwirken. Deshalb sind alle künstlerischen Äußerungen das Gegenteil von Natur im gewöhnlichen Sinne (vergl. Nietzsche Fröhl. Wissenschaft cap. 80), wenn auch die organische Komposition des Ganzen in ihrer Logik naturähnlich wirkt. „Die ewige Lüge von Verbindung der Natur und Kunst", schreibt Goethe am 22.5.1796 an Heinrich Mayer, „macht alle Menschen irre." Und August Halm* sagt gelegentlich: „Es gilt aber die Gesinnung zu fühlen; wer bei klanglichen Ähnlichkeiten stehen bleibt, wer nicht die Art erkennt, wie sie verwertet werden, der ist musikalisch noch taub." Die Totalität des Kunstwerkes muß also das Entscheidende sein, für sie brauchts keiner Grammatik, wenn auch Einzelnes ungeklärt bleibt. Man kann also nicht vom Material des Kunstwerks ausgehen, dies bleibt recht unwichtig gegenüber dem Symbolischen, der geistigen Intensität, die sich in ihm ausspricht. Die psychologische Analyse muß also bei jedem Kunstwerk die Hauptsache verfehlen und auf fragwürdige Nebensachen verführen. Und schließlich kommt es nicht so sehr auf die Sprache an, in der ein Künstler redet, sondern was er mit ihr sagt. Deshalb ist auch das zu erstrebende Ziel nicht ein formaler Expressionismus, sondern eine religiös belebte, d. h. vor allem unartistische Kunst, welche allgültiger Ausdruck unseres Erlebens ist — mag das nun expressionisch oder nicht, tonal oder atonal, geschehen.

❧

* Von den Grenzen und Ländern der Musik (Georg Müller) S. 214

Tonmaterial und Klangfarbe

Von Alfredo Casella

Für einen kühlen und klaren Beobachter ist die musikalische Entwicklung der letzten vierzig Jahre sehr viel einfacher, als es zunächst scheinen will.

Immerhin muß die unerhörte Vervollkommnung der Harmonie seit Wagners Tode jene Musiker ernsthaft beunruhigen, die, wenn nicht als konservativ, so doch auch nicht als „fortschrittlich" zu bezeichnen sind.

Wenn man sieht, wie die Geschwindigkeit, mit welcher sich das alte diatonische System zersetzt, von Tag zu Tag zunimmt; wenn man erkennt, wie stündlich die Bedeutung der klassischen Konsonanz schwindet, die doch einst die Musik absolut beherrschte, während sie heut kaum noch ertragen, von einigen Verwegenen sogar gänzlich geächtet wird; wenn man endlich einsieht, wie jede Minute die neuen Möglichkeiten unserer Kunst ins Unendliche zurückzudrängen scheint, so versteht man, daß diese ehrenwerten, aber schwerfälligen Geister vom Schwindel ergriffen werden konnten und daß sie in ernsthafte Zweifel über Herkunft einer derartigen, umwälzenden Umbildung unserer Klangtechnik verstrickt wurden.

Und doch! Wenn es je eine gesetzmäßige Abstammung gegeben hat, dann die der heutigen Musik; gleichviel ob man sie unter dem Gesichtspunkt der fortschreitenden Ausnutzung der Obertöne betrachtet, oder ob man den Verfall der Kontrapunktik und die Entar..ng der Harmonie in Betracht zieht, oder ob man es vorzieht, die Musik allein in ihren metaphysischen Beziehungen zu unserem Gefühl zu betrachten.

Denn — bei der ersten Betrachtungsweise — wissen wir heute, daß die polyphone Musik zu allererst die Oktaven und Quinten (1. 2. und 3. Oberton) verwandt hat, dann die Terzen (4. und 5. Oberton), dann die Septime und None (6. und 8. Oberton) bis zu dem Tage, wo der bewußte Gebrauch des 11. Obertons klar erweist, daß die Obertonfolge mit dem diatonischen System künftig nicht mehr vereinbar ist.

Will man dagegen lieber die Geschichte des Kontrapunktes betrachten, so wird man sehen, daß der Verfall des polyphonen Vokalstils, beginnend mit der primitiven Allmacht dieses Kunstgebildes (Gallobelgische und palastrinensische Schule) und über den Tiefsinn J. S. Bachs hinweg im Lauf der Jahrhunderte deutlich wird und notgedrungen eines Tages in eine Musik auslaufen muß, die nicht nur von dem alten Dogma der „Stimmenpartie" befreit ist, sondern auch von jeder direkten oder indirekten Verbindung mit dem Wort.

Wenn man schließlich von all diesen rein technischen Betrachtungen absieht und nur die metaphysischen Beziehungen der Musik zu unserem Gefühl ins Auge faßt, so kann einem die enge Verwandtschaft dieser zugleich freien, rohen und sinnlichen, oft geheimnisvollen und manchmal fürchterlichen Klänge in ihrer übergroßen kinomatographischen Beweglichkeit mit den letzten Raffinements unserer Zivilisation nicht entgehen.

Mir scheint also die neueste Musik gerechtfertigt, von welcher Seite man auch an das Problem herangeht. Sie scheint mir um so besser legitimiert, je tiefer unser Blick in die vergangenen Jahrhunderte einzudringen vermag.

Meiner Meinung nach wird die musikalische Entwicklung der letzten Jahrzehnte vor allem durch eine wesentliche und entscheidende Tatsache bestimmt, deren Bedeutung garnicht übertrieben werden kann: durch das Erscheinen eines vierten Klangelements das sich nun mit den drei klassischen (Rhythmus, Melodie, Harmonie)verbunden hat: es ist die „Tönung" oder anders ausgedrückt: der Sinn der Klangfarbe.

Höchstwahrscheinlich sind die ersten drei Elemente nicht gleichzeitig in unserer Kunst angewandt worden, sondern nacheinander und zwar im Lauf von Jahrhunderten. „Am Anfang war der Rhythmus" pflegte der paradoxe Hans v. Bülow zu sagen, und wahrscheinlich hatte er recht; dann entstand die Melodie aus der menschlichen Sprache und vermutlich dienten gewisse einfache Instrumente (gespannte Därme, ein Rohr mit Löchern usw.) dazu, den Umfang des Klangmaterials festzustellen; endlich entstand von der Orgel und dem Diskant aus und auch aus der naiven Übereinanderschichtung von mehreren Melodien die Harmonie, von Anbeginn mit dem physikalischen Phänomen der natürlichen harmonischen Resonanz geheimnisvoll verbunden.

❧

Es ist nur logisch, daß solch riesige und schwierige Eroberung wie die der Harmonie — ein allen anderen Kulturen unbekanntes Ausdrucksmittel — jahrhundertelang die Aufmerksamkeit der Schaffenden hauptsächlich in Anspruch genommen hat, welche trotz der gewaltigen, erst durch den Mangel an Erfahrung, dann durch die theorethische Tyrannei bereiteten Hindernisse allein darauf ausgingen, die Grenzen dieses neuen Geisteslands zu erweitern.

Aber die Natur gibt nie ihre Rechte auf. Wenn ein Prinzip ausgereift ist und seinen Höhepunkt erreicht, dann bereitet sie unfehlbar die Keime der folgenden Evolution. Und wenn ein Kreislauf die absteigende Kurve beginnt, dann wächst und steigert sich die Lebenskraft des folgenden, und eine neue Reifezeit folgt auf die vorherige.

So kündigte sich der Sinn für Klangfarbe, wenn auch noch so primitiv, schon in Monteverdis Orpheus an, entwickelte sich plötzlich mit Haydn und Mozart und bemächtigte sich mit den Romantikern gewaltsam der Tonkunst, während die Harmonie allmählich über die Renaissance, Bach, die klassische und romantische Schule hinweg. die Pracht des Tristan erreichte. Aber seit Wagners Tod wird das Wort „Fortschritt", bezogen auf die Klangfarbe, ungenügend. Von einem untergeordneten Ausdrucksmittel wird sie plötzlich so wichtig bei einem Débussy, so hauptsächlich bei einem Stravinski oder Schönberg, daß man darin notgedrungen die Fortentwicklung eines bisher anscheinend nebensächlichen Elements zu einem unsere heutige Technik und Ästhetik beherrschenden anerkennen muß.

❧

Unter welchem Gesichtspunkt man also auch das Phänomen prüfen mag, alles folgt aufs genaueste aus den Gesetzen der Logik. Zunächst sind die harmonischen Kombinationen, welche unser zwölfstufiges chromatisches System gestattet, keineswegs unbegrenzt. Während manche Akkorde jahrhundertelang allen Ansprüchen der Schaffenden genügt haben, erscheinen uns einige Klangfixierungen Débussys schon veraltet. Bei solchem Tempo wird die Harmonie bald ausgelebt haben und nach ihrer Erschöpfung einem neuen Element weichen müssen, das nach unserer heutigen Einsicht nur die Klangfarbe sein kann.

Denn die alten klassischen Elemente (Rhythmus, Melodie, Harmonie) beruhen entweder auf zahlenmäßig erfaßbaren Tonhöhenbeziehungen (Melodie, Harmonie) oder auf der Zeitdauer, d. h. in allen diesen Fällen ist einzig die Quantität entscheidend; während die Klangfarbenbeziehungen rein qualitativ sind.

Es ist wohl nicht nötig, die Logik einer Entwicklung noch mehr zu unterstreichen, welche das abendländische Musikgefühl von nur quantitativer Vorstellung schrittweise zu qualitativer geführt hat.

❧

Werden wir einmal eine wirkliche „Klangfarbenmusik" haben? Schon möglich. Schönberg hat schon in seiner Harmonielehre die Klangfarbenmelodien vorausge-

ſagt. Ich ſelbſt habe mal die Hypotheſe gewagt, daß ein einzelner Akkord in vielleicht nicht allzuferner Zeit in ſeiner „Simultanität“ eine Summe von Gefühlen und Empfindungen einſchließt gleichwertig der, die heute in dem einen oder andern Muſikfragment „zeitlich“ abrollt. Es iſt durchaus keine Chimäre, ſich eine vom Rhythmus — dieſem durchaus nicht muſikaliſchen Element — entbundene Muſik vorzuſtellen; eine Muſik, die keine Spur von Kontrapunkt mehr enthält, in der die Tongruppierungen nur mehr der Phantaſie ihres Schöpfers und den Bedürfniſſen einer notwendig zu erreichenden Klangfarbenpolyphonie gehorchen; eine Muſik, die melodiſch wäre, nicht in dem noch primitiven Sinne, den wir dieſem Worte beilegen, ſondern in dem viel weiteren Sinn, der auf jede zeitliche Folge koordinierter Klänge anzuwenden iſt.

Utopien wird man ſagen! Warum denn? Wären Claude Débuſſys Nocturnes nicht noch viel utopiſcher für Vater Haydn geweſen?!

❧

Ich habe ſoeben von der Entwicklung des abendländiſchen Muſikempfindens im qualitativen Sinne geſprochen, denn man muß nicht glauben, daß in dieſer Beziehung — wie in ſo vielen andern — ältere Kulturen als die unſere nicht vorangegangen wären.

Und es iſt auffallend, zu ſehen, in welchem Grade die Wertſchätzung der Klangfarben, die wir in Europa zu beſitzen beginnen, bereits ſeit unvordenklichen Zeiten im äußerſten Oſten vorhanden iſt. In der chineſiſchen Muſik, (die ſeit 30 oder 40 Jahrhunderten die bei uns durch Bach's Klavier feſtgeſtellte Temperatur kennt) iſt der Rhythmus elementar, die Melodie naiv, die Harmonie fehlt, aber die fremdartigen Klänge der Lauten, der Flöten, der Glocken, und der wunderbaren Gongs nehmen die ganze ſenſoriſche Aufnahmefähigkeit der Gelben gefangen und ich zweifle, ob wir jemals zu einer gleichen Verfeinerung der Gehörs-Senſibilität gelangen werden. Vor einigen Jahren war ich in Italien mit einem jungen Chineſen befreundet. Unſere abendländiſche Muſik flößte ihm Grauen ein, und doch liebte er die allerletzten harmoniſchen Taſtverſuche unſerer Generation: Deshalb, weil an mehr als einer Stelle unſere gegenwärtige Muſikkunſt dem äußerſten Oſten zuſtrebt. Nicht als ob unſere Muſik, wie Louis Laloy zutreffend geſagt hat, chineſiſch werden wollte; hierzu iſt ſie zu gelehrt. Aber man kann heute ſchon eine frappante Analogie zwiſchen gewiſſen Funden unſerer geſteigerten harmoniſchen Empfindungsfähigkeit, die keine Quellen mehr findet, und den myſteriöſen und tiefen Klängen der tauſendjährigen aſiatiſchen Kunſt konſtatieren.

Der Unterſchied beſteht darin: Wir ſind den Chineſen auf dem umgekehrten Wege vorausgegangen: Vom Komplizierten ſind wir auf das Einfache gekommen.

Denn für den Aſiaten iſt der Sinn für das künſtleriſche Tonmaterial das Weſentliche. Jedes ſeiner Kunſtwerke wird davon beherrſcht. Es iſt nicht von Bedeutung, ſondern kommt für ihn in erſter Linie in Betracht. Gedanke und Technik ſind vor allem dazu da, alle Hilfsmittel und die Schönheit der angewandten Subſtanz zur Geltung zu bringen und der Formvollendung muß ſich reicher Glanz geſellen.

❧

Es iſt bemerkenswert, daß durchaus analoge äſthetiſche Anſchauungen gegenwärtig in unſerer occidentalen Muſik ſich manifeſtieren, ſoweit die äſthetiſche Bedeutung des angewandten Materials, das heißt, des muſikaliſchen Klangs in Betracht kommt. Soll man auch hieraus ſchließen, daß unſere Muſik aſiatiſch wird? Das iſt ganz und gar nicht wahrſcheinlich, aber zweifellos kann man hierin, wie in tauſend anderen Dingen, eine Epiſode der unermeßlichen moraliſchen Kriſis ſehen, die heute unſeren Kontingent erſchüttert, und die inſtinktiv unſere Völker die Blicke nach dem alten Aſien richten läßt, dem Lande, das alle Religionen und alle Philiſophie geboren hat und wo ſich heute das „rote“ Morgenlicht einer neuen ſozialen Welt erhebt. — —

Das Orcheſter

Von G. Francesco Malepiero

II.

Von Beethoven bis zu Wagner

Um zu zeigen, daß das primitive Orcheſter in keinem rechten Verhältnis zu dem muſikaliſchen Gehalt der Werke ſtand, deren Ausdrucksmedium es geweſen war, ſahen wir uns genötigt, den Mangel an ausgeſchriebenen Partituren durch Anführung der Informationen zu erſetzen, welche uns von den Komponiſten ſelbſt hinterlaſſen wurden, die zuerſt den Konzertgebrauch von Muſikinſtrumenten eingeführt hatten. Wir können annehmen, daß, nachdem anfänglich die Idee des Komponiſten durch Improviſation in der Begleitung vervollſtändigt worden war, mit der Entwicklung der Muſik Veränderungen in dieſer Kunſt der Begleitung auf Grundlage des bezifferten Baſſes vor ſich gingen, die endlich zu jener Entwicklungsphaſe des Orcheſters führten, die uns die erſten ganz ausgefüllten Partituren hinterlaſſen hat.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verſchwanden die improviſierenden Inſtrumente wie Cembalo und Laute etc. aus dem Orcheſter, das ſich nun rapid entwickelte. Der erſte Anſtoß dazu kam ſicherlich aus Italien und zwar nicht nur durch die Sinfonien G. B. Sammartinis, ſondern auch durch ſeine Melodramen. Haydn ſchrieb dann — um 1790 — ſeine Sinfonien für Streicher, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, zwei Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Keſſelpauken, bis Beethoven endgültig den Grund zur ſinfoniſchen Kunſt legte, indem er ſowohl eine gleichbleibende Verteilung der Inſtrumente aufſtellte (Streicher, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2, 3 und 4 Hörner, 2 Trompeten und Keſſelpauken) als auch das Gefühl für ſolche muſikaliſche Erfindung zur Entwicklung brachte, die direkt und ausſchließlich mit dem Orcheſter zuſammenhängt.

Folgendes ſchrieb Hektor Berlioz 1840: „Es ſcheint ſo, als wenn jetzt immer mehr Bedeutung der Kunſt der Inſtrumentation zugewandt wird, die am Anfang des letzten Jahrhunderts noch gänzlich unbekannt war, und deren Entwicklung viele Leute, die für aufrichtige Freunde der Muſik gelten, noch vor 60 Jahren gerne zu verhindern verſucht hätten." Es iſt eine Tatſache, daß mit dem 19. Jahrhundert — trotz der harmoniſchen Dürftigkeit der damaligen Muſik, durch die alles, was zur Klangfarbe gehört, beeinträchtigt wurde — die „Kunſt der Inſtrumentation" von Beethoven ab eine aufſteigende Kurve nahm, die über Berlioz zu Wagner hinführte. Obgleich Berlioz nicht verwirklicht hat, was er durch ſeine Experimente anregte, iſt er doch der eigentliche Vater des ultramodernen Orcheſters.

Die große Inſtrumentations- und Orcheſtrierungslehre von Berlioz*) ſowie die Inſtrumentationslehre von F. A. Gevaert ſind die beſten Führer, um in den Geiſt des Orcheſters des 19. Jahrhunderts einzudringen. Die erſte, mit Beiſpielen aus Werken Beethovens, Webers, Roſſinis, Meyerbeers und Berlioz' erſchien um die Mitte des Jahrhunderts, während die letztere auch Beiſpiele aus den Wagnerſchen Partituren anführt.

---

*) Richard Strauß' vor einigen Jahren veröffentlichte Anmerkungen zu Berlioz' Instrumentationslehre bringen nur einige Zusätze über die spezielle Technik der verschiedenen Instrumente; außerdem berichtet er über einige in Deutschland und Frankreich neuerfundene Instrumente (die Altgeige, das Heckelphon, die Oboe d'amore, das Basset-Horn, die Altflöte etc.)

Natürlich kann es keine endgültigen Regeln für die Zusammenstellung von Orchesterinstrumenten geben: alle Theorien über die Orchesterklangfarben sind nur individueller, nicht nachzuahmender Ausdruck der Komponisten, von denen sie aufgestellt wurden. Die Möglichkeiten instrumentaler Kombinationen sind sowohl in Hinsicht auf die Klangfarbe, als auch auf Harmonie und Rhythmus unendlich, und jeder symphonische Einfall ist von Anfang an durch bestimmte Eigenschaften charakterisiert. Trotz der verhältnismäßigen Armut an Orchesterklangfarben ist sogar das klassische Orchester in instrumentaler Hinsicht reicher als in bezug auf rhythmische und harmonische Vielfalt. Vielleicht ist grad dies einer der Gründe gewesen, die Berlioz und Gevaert dazu führten, gewisse Regeln zu lehren, welche die allgemeinsten Instrumentalkombinationen darbieten sollten. Deshalb teilten sie die Partitur in horizontale Streifen, um das beste Rezept zu liefern, wie man das „Hauptthema" zur Geltung bringen und wenn nötig im Unisono oder in der Oktave verdoppeln könne; sie ließen darüber den Vertikalschnitt der Partitur aus dem Auge, sowie all die wichtigen Beziehungen zwischen dem Hauptthema selbst und dem großen übrigbleibenden Rest.*) Die Bedeutung jeder Klangfarbe des Orchesters hängt natürlich ausschließlich von der gesamten Partitur ab. Deshalb sind auch die Vorwürfe hinsichtlich der Leere oder Überladenheit eines Orchesterklanges oft nur erbitterte Ausfälle solcher Künstler, welche die ihnen im Grunde eigene Unfähigkeit dem Orchester gegenüber unter dem Gewande einer artistenhaften Gewandtheit zu verbergen suchen.

Der Klang eines Orchesterwerkes offenbart ebensoviel von der Individualität des Komponisten wie das harmonische und rhythmische Gewebe. Der Vergleich einiger symphonischer Fragmente von verschiedenen Komponisten, die eine gewisse Verwandtschaft in den Intentionen haben, läßt ein geschulteres Ohr mit Leichtigkeit die besonderen Neigungen auffinden, welche jeder der Komponisten dem Orchester gegenüber hat. Zum Beispiel erreicht Beethoven, ohne die fortwährenden Verdoppelungen Anton Bruckners und ohne die harmonischen Stützen Richard Wagners eine Intensität seines Orchesters, die der des ihren in keiner Weise nachsteht: weder könnte Beethovens Orchester Hinzufügungen ertragen noch Wagner oder Bruckner irgend welche Verminderungen — das eine wie das andere würde Überladung oder Leere hervorrufen.

Trotzdem können wir heute die Beethovenschen Symphonien nicht mehr mit der ursprünglichen kleinen Streicherbesetzung aufführen; unser Orchesterstreichkörper ist mehr als das Doppelte so stark. Eine seltsame Erscheinung, weil dennoch an keiner Stelle der Werke dadurch die Klangfarbe nicht ausbalanciert erscheint (ausgenommen die Stellen, wo die Bläser im Forte beim Vortrag des Themas oder eines Fragments desselben verdoppelt werden).

Wohl hat Beethoven das Gebäude der Orchestermusik eingeweiht, in welchem Berlioz und Wagner dann ganz heimisch waren; dennoch hat die Orchestration Beethovens, Mendelssohns, Schuberts, Schumanns und Brahms' infolge ihrer starken Neigung

*) Abgesehen von den Grenztönen der hohen und tiefen Register, die im klassischen Orchester nicht gebraucht wurden, hat jedes Instrument 3 Register: ein hohes, mittleres und tiefes. Bei einer Verdoppelung durch 2 Instrumente im Unisonospiel wird keines derselben hervortreten, wenn beide das gleiche Register benutzen, sondern ein Klang, wie von einem stärkeren dritten Instrument entsteht, der oft voller und vollständiger erscheint zuweilen aber auch weicher. Bei einer Unisonokombination zweier Instrumente, die verschiedene Register benutzen, wird dasjenige, dessen Klang in einem Außenregister liegt, unvermeidlich hervorstechen; dies gilt für die hohen Register mehr noch als für die tiefen. Diese „naturgegebenen" Regeln gelten ebenso bei der Verdoppelung in Oktaven, der kontrapunktischen Behandlung des Themas, Gängen in aufeinanderfolgenden Terzen und Sexten, ja sogar bei liegenden Akkorden und arpeggierender Bewegung. Die sorgfältige Abwägung der verschiedenen Register ist also von größter Bedeutung und die konventionellen dynamischen Zeichen haben den Sinn, daß sie den gewünschten Stärkegrad anzeigen, der bei einer richtigen Verteilung der Instrumente ohne weiteres erreichbar ist.

zu einem singenden, zwitschernden Orchesterklange (gemäß der opernhaften Behandlung der Stimme) einen uns nicht genügenden Ausdruck, da wir auch nach den herben und harten Orchesterfarben Verlangen haben.

Nicht nur die Themenwiederholung — die oft unverändert in der Originalgestalt erfolgt — sondern auch die konventionellen Repitionen und die feststehende Manier der Durchführung sowie der Kadenzierung bildenden Phrasen (alles Charakteristika der Musik des 19. Jahrhunderts) verloren ihren Reiz, umsomehr als sie es gehaltlosen Pultvirtuosen ermöglichten, das Leben in den Orchesterkonzerten gänzlich zur Versteinerung zu bringen, gleichzeitig aber das sogenannte „ernste" Musikpublikum zu entzücken.

Warum bringen Palestrina und Frescobaldi niemals Wiederholungen? Und warum kennt das 18. Jahrhundert noch so viel mehr als unsere „Dur- und Moll"-Tonart? Bach allein erhielt sich auch später noch frei von aller Manier; er, der wie ein Einsiedler seiner Epoche fern lebte. Was Beethoven anbetrifft, so trat der Gegensatz zwischen seiner ausdrucksstarken und seiner akademischen Seite deutlich hervor: die vor seinem Werk nicht mehr unterscheidende Vergötterung ist allmählich verschwunden, und allein seine Meisterwerke stehen unangefochten vor uns.

Seit der Geburt der Symphonie hat die Orchestertechnik eine einzige Richtung innegehalten: das diatonische System, dessen Einfluß sogar an der musikalischen Form sichtbar wurde, hielt selbst die Erneuerer des Orchesters in eiserne Umklammerung.

Von den neun Beethoven-Symphonien werden wohl diejenigen Teile am stärksten der Zeit standhalten, welche nicht nur die thematische Durchführung aufweisen, sondern eine höhere Bedeutung in sich tragen, wie z. B. der Trauermarsch der Eroika, der erste Satz der V., das Allegretto der VII. und der erste Satz der IX. An den Stellen, wo Beethoven zugleich Dichter und Komponist war, hat er den Impressionismus vorweggenommen (ohne daß das zu bedeuten hätte, daß impressionistische Musik notwendig ein Programm zur Bedingung habe).

Jedes Instrument kann in einer Partitur gemäß der verfolgten Absicht die verschiedenste Bedeutung annehmen; eine Bestimmung a priori ist folglich unmöglich.*)

Konkrete und positive Regeln sind also nicht aufzustellen, ja je mehr Zeit über ein großes Meisterwerk hingeht, umso unmöglicher ist es, einfach dessen Methode zu übernehmen. Wohl wird ein ganzes Jahrhundert „klassischer Symphonie" durch Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms repräsentiert, dennoch besteht zwischen der IX. von Beethoven und der E-moll von Brahms kein nennenswerter Unterschied. Obgleich Brahms dem Einflusse Schumanns und — auf eine ausschließlich negative Weise — auch dem Wagners unterlag, befreite das seine Orchesterfarben nicht von jener wohlerwogenen Strenge, welche ihn so oft schwerfällig und akademisch erscheinen läßt.

Eine ganz andere Bedeutung hat dagegen die Gruppe Berlioz, Wagner, Liszt, Bruckner, Rimsky-Korsakow.

---

*) Die Klassiker gebrauchten Hörner und Trompeten fast ausschließlich harmoniefüllend (mit Ausnahme ihnen angepaßter Bildungen, wie Fanfaren, Jagdsignalen etc.), von anderen Möglichkeiten dieser Instrumente wußten sie nichts. So traten die Trompeten oft unangenehm hervor durch das beständige Unterstreichen der monotonen Harmonik und ihrer Wiederholungen derselben Noten. Die Kesselpauken wurden ausschließlich für Tonika und Dominante gebraucht und betonten die Grundtonart. Oboen und Klarinetten fanden sich selten im Unisono zusammen, dagegen gingen Oboen und Flöten, oder Klarinetten und Flöten oft in Oktaven. Die Teilung in 1. und 2. Violinen wurde so schematisch durchgeführt, daß schließlich die beiden Gruppen verschiedene Bedeutung erhielten. Zur Verstärkung der Violinen dienten Oboen und Klarinetten und in der Höhe Flöten. Der Baß wurde selbst im Forte nur von Violoncelli und Kontrabässen ohne Fagotte ausgeführt.

Berlioz hat in seinen Schriften über Orchester mehr von der modernen symphonischen Kunst vorausgeschaut, als seine Kompositionen aufweisen; er hat stark zur Entwicklung neuer Klangfarben beigetragen und verdankt seine Neuerungen weniger seiner Erfindungsgabe als einer äußerst sorgfältigen Durchdringung der Technik jedes einzelnen Instruments. Um nun seine Klangvisionen ganz zum Leben zu erwecken, ermangelten seine Werke letzten Endes solcher musikalischen Substanz, welche ganz dem Instrumentationsmaterial entsprochen hätte, das ihm zur Verfügung stand. Das Gleiche gilt von Liszts symphonischer Dichtung, wenngleich hier mehr Ausgleich zwischen Wollen und Vollbringen ist.

Die größten Erfolge hatte Wagners Bemühen, der die Möglichkeiten des alten diatonischen Systems ganz erschöpfte; vielleicht ist dies ein Grund für die Erstarrung, in die sich die Entwicklung nach ihm verrannte und die erst durch die moderne französische und russische Schule und deren harmonische Neuerungen wieder durchbrochen wurde. Auch die quälerische Chromatik des Tristan, die anfänglich den Eindruck einer Revolution der Harmonik hervorrief, ist nichts anderes als ein Weiterbilden der Sprache seiner Vorgänger, welche Wagner nur durch neue Elemente bereicherte, die indessen praktisch alle den alten Quellen entstammten. Wagner bildete das Orchester um, indem er vollständiger noch als Berlioz alle Ausdrucksmittel zur Entwicklung brachte. Sein Orchester hatte vom Tristan an eine Fülle, die den früheren Werken abging; alles Neue darin, das unzweifelhaft seiner erfinderischen Persönlichkeit zu verdanken war, ist dennoch gering im Vergleich zu seinem ästhetischen Einfluß.*)

Wir verdanken Rimsky-Korsakow eine ausgezeichnete Instrumentationslehre, die nach seinem Tode einer beträchtlichen Durchsicht unterzogen worden ist. Aber neben Teilen, welche in genauer Übereinstimmung mit seinen intimen Partituren stehen und ein scharfes Licht auf seine technische Besonderheit werfen, finden sich darin einige kaum glaubliche Behauptungen.

Er stellt uns im Hauptteil seines Buches vor die Verstandesarbeit eines Komponisten, welcher eine musikalische Idee erst später orchestriert und dazu solche Instrumentalgruppen gebraucht, welche einer technischen Ordnung unterliegen.

Es scheint unglaublich, daß ein Symphoniker vom Range Rimsky-Korsakows nicht unmittelbar orchestral erfunden haben sollte, daß ihm überhaupt eine systematische, mechanische Orchestration möglich schien. Trotz aller sekundären Elemente einer Partitur muß jeder symphonische Einfall zunächst doch spontan sein oder irgendwie in einer unveränderlichen Gestalt auftreten. Rimsky-Korsakow verwirft gewisse Klangfarben-Kombinationen, die im allgemeinen Gebrauch stehen und in anderen Kompositionen von ausgezeichneter Wirkung sind, einfach deshalb, weil sie nicht seiner Denkungsart entsprechen.

Man muß den verborgenen Sinn seiner Worte verstehen und diese mit den in der Instrumentationslehre angeführten Kompositionen vergleichen, um ihren Wert richtig einzuschätzen, der oft sogar in einem negativen Sinn besteht. Dann leuchtet Rimsky-Korsakows musikalische Persönlichkeit bei einigem Scharfsinn auch aus seiner Schrift auf. Der Ausgangspunkt seiner Kunst ist die russische Volksmusik; seine Klangfarben, seine Mischung der Instrumente, sowie alle typischen Züge seines Orchesters sind nur Mittel gewesen, durch die er eine wirklich nationale Kunst zu verwirklichen suchte.

*) Wagner teilte die Streichergruppen in Unterabteilungen, um so einen reicheren Untergrund zu erzielen als das bloße Quintett ihn darbot. Er nutzte die besonderen Effekte der Streicherinstrumente (Sordinen etc.) zielbewußt aus und entwickelte auch die Technik aller anderen Orchesterinstrumente. Schließlich vergrößerte er die Streicherbesetzung um das Dreifache, um eine vollendete, einheitliche Klangwirkung zu erhalten, führte 8 Hörner ins Orchester ein und 6 Harfen. Dadurch wuchs die Vielfalt seines Orchesters. Ferner wurde durch ihn die Familie der Posaunen vervollständigt, Tuba und Baßtuba eingeführt und — als wichtigstes, den in Gebrauch befindlichen Instrumenten neues Leben zugeführt.

Der Lehrer Arnold Schönberg

Von Egon Wellesz

(Fortsetzung)

In diesem Sinne wurde der „Verein für musikalische Privataufführungen" gegründet. Er besteht aus einer Anzahl von Mitgliedern, die sich auf ein Jahr verpflichten. Die Aufführungen finden in der Zeit von Mitte September bis Ende Juni wöchentlich regelmäßig statt. Das Programm der aufzuführenden Werke wird zu Beginn des Konzertes bekanntgegeben. Es besteht bei den Aufführungen keine einseitige Berücksichtigung irgendeiner „Richtung", sondern es wird streng darauf geachtet, ein möglichst umfassendes Bild der wichtigsten Erscheinungen der gesamten neuen Produktion zu geben, soweit sie sich im Rahmen von Kammeraufführungen darstellen läßt. Dieser Rahmen schafft eine Begrenzung: es kommen in erster Linie Kompositionen für Klavier, Klavier und Gesang und Kammerbesetzung in Betracht. So wurden Kammermusikwerke von Debussy in großer Zahl (Lieder, „L'île joyeuse" „En blanc et noir", die Sonaten für Violine und Violincell), von Ravel (Streichquartett, „Gaspard de la nuit„, „Trois Poêmes"), von Reger (Klarinettentrio, Klavierstücke), von Bartók („Bagatellen"), von Kodaly (Sonate für Violoncello-Solo) aufgeführt. Mit Hilfe von Harmonium und Klavier und Hinzutritt der solistischen Bläser und Streicher wurden aber auch „Orchesterstücke" von Webern, die „Lieder eines fahrenden Gesellen" von Mahler und die „Fünf Orchesterstücke" von Schönberg für eine Aufführung, zu der der „Verein" nach Prag geladen war einstudiert. Außerdem wurden einzelne Orchesterwerke von Mahler, Reger, Strauß, Debussy und Ravel auf zwei Klavieren vorgeführt.

An jedes Werk wurden zehn bis zwanzig Proben gewendet. Diese Arbeit hatten die Vortragsmeister zu leisten, während die letzten Proben Schönberg selbst leitete.

Diese Art des exakten Probierens hat Schönberg von Mahler übernommen und empfindet es als seine Pflicht, an diesem Vermächtnis mit eiserner Konsequenz festzuhalten.

Man weiß, auf welch wunderbare Höhe der Vollendung Mahler in den zehn Jahren seines Wirkens die Wiener Oper gebracht hat. Alle, die diese Zeit miterlebt haben, legen an die Vollendung einer Aufführung einen ganz anderen Maßstab an, als man ihn im gewöhnlichen Betrieb gewöhnt ist. Schönberg hat nun stets darauf geachtet, bei den Aufführungen eigener Werke dieser Vollendung nahezukommen, d. h. eine Aufführung so genau vorzubereiten, daß nichts mehr dem Zufall überlassen ist. Der Verwirklichung dieses Zieles war anfangs seine Unroutiniertheit im Dirigieren im Wege, je mehr er aber Gelegenheit hatte, selbst am Pulte zu stehen, desto vollendeter wurden seine Leistungen, desto mehr konnte er realisieren, was in seinem Inneren klar dastand.

Ein Musterbeispiel dieser Art des Einstudierens bildeten die zehn Proben zur „Kammersinfonie" im Frühling 1918. Sie hatten den Zweck, denen, die sich für das Werk interessierten und es von Grund auf kennenlernen wollten, Gelegenheit zu geben, den Aufbau des Werkes unter seiner Leitung von Anfang an bis zur Vollendung mitzumachen. Dadurch, daß sich keine öffentliche Aufführung anschloß, wurde das Werk ganz dem gewöhnlichen Konzertbetrieb entzogen. In ähnlicher Weise sorgte Schönberg dafür, daß zu den Proben der „Gurrelieder" im Frühjahr 1920 in der Oper, ganz gegen die sonstige Gepflogenheit in diesem Institut, eine Anzahl von Musikern zugelassen wurde.

Aus all diesen Zügen wird man den Menschen erkennen, der nicht an sich denkt, sondern die Sache über alles stellt, der sich mit keinem Nimbus zu umgeben sucht, sondern von seinem geistigen Besitz schrankenlos denen spendet, die bereit sind, zu empfangen. Und er weiß, daß er nicht vergebens wirkt, daß „die Bewegung, die vom Lehrer ausgeht, wieder zu ihm zurückkommt", und so stets Neues, Lebendiges entsteht.



Verantwortlicher Schriftleiter für den besonderen Teil: Fritz Fridolin Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstraße 35b
Betreffende Einsendungen sind an obige Adresse zu richten.

Eine willkommene Neuerung im Orgelbau

Von Maurifius Kern, Kirchenmusikdirektor in Graz

In der Stadtpfarrkirche Deutschlandsberg in Steiermark wurde vor kurzem die Einweihung der zum größten Teil neuerbauten Orgel mit darauffolgendem Orgelkonzert vollzogen, und am 25. und 26. September hatte ich im Auftrage des Ordinates die für die Kirche St. Stephan ob Stainz angekaufte Orgel zu kollaudieren.

Bei diesen Orgeln war zum erstenmal Gelegenheit, die vom Erbauer, Hoforgelbauer Konrad Hopferwieser in Graz, erfundene „Reformpneumatik", bestehend aus Reformrelais, Reformwindlade und Reformspieltisch, zu erproben und kennenzulernen.

Bei ersterer Orgel, wo noch dazu die alte Schleifwindlade vom ersten Manual wieder verwendet werden mußte, und die Rohrleitung bis zu 12 m lang ist, fiel mir die Präzision und die damit erzielte Reinheit des Spieles auf. Ich habe schon auf vielen Orgeln gespielt und konzertiert, spielte auch häufig auf einer erstklassigen elektrischen Konzertorgel, aber diese Präzision und diese Klarheit der Töne, auch bei den schnellsten Figuren, habe ich bis jetzt bei keiner pneumatischen Orgel angetroffen. Ich bin daher auch fest überzeugt, daß diese Reformpneumatik, bezw. Hopferwiesersche Reformrelais, welches direkt und ohne Zwischenrelais wirkt, in Verbindung mit einem Spieltisch, bei welchem die Rohrleitung unmittelbar durch die Tasten Windein- und -auslaß erhalten, den Gipfel der bisher errichten Präzision darstellt und daß ihr die Zukunft gehört.

Die wertvollste Neuerung weist aber die Orgel in St. Stephan auf. Diese Orgel hat nämlich, genau genommen, nur 10 Pfeifenreihen, und dennoch hat jedes Manual 8 und das Pedal 2, zusammen daher 18 klingende Register. Die Disposition ist folgende: 1. Manual: Prinzipal 8', Gamba 8', Gedeckt 8', Flöte 8', Salizional 8', Oktav 4', Röhrflöte 4' und Mixtur 2⅔'. 2. Manual: Gamba 8', Gedeckt 8', Flöte 8', Salizional 8', Äoline 8', Vox-coelestis 8', Oktav 4' und Rohrflöte 4'. Pedal: Violon 16' und Subbaß 16'. Das erste Manual hat demnach nur Prinzipal und Mixtur und das zweite Manual Äoline und Vox-coelestis als eigene Register, während die anderen 6 Register auf beiden Manualen spielbar sind und daher Zwillingsregister genannt werden. Die Pedalregister sind Fortsetzungen von Manualregistern, nach unten, und zwar Violon 16', von der Gamba 8', und Subbaß 16', vom Gedeckt 8' und haben daher nur je 12 eigene Pfeifen. Ich muß gestehen, daß ich diesem System, — Zwillings-, Transmissions- oder Multiplexsystem — bisher wenig Beachtung zollte, da ich mich auch von dem Schlagwort leiten ließ, „ein wirkliches eigenes Register ist besser als ein transmittiertes". Aber

muß denn ein transmittiertes Register justament nur als Ersatz für ein anderes wirkliches Register betrachtet werden? Kann man denn überall für ein transmittiertes Register auch ein wirkliches einbauen, zumal wenn Geld- und besonders Platzmangel vorhanden sind? Die Transmission ist eine Errungenschaft und Bereicherung der Orgel, so wertvoll wie die Koppeln, in mancher Beziehung sogar noch wertvoller, weil der Spieler nicht mehr so sehr an die zwangsläufigen Koppeln angewiesen ist und freier registrieren kann. Registermischungen, wie zum Beispiel Gamba und Rohrflöte auf dem einen, Flöte, Salizional und Rohrflöte auf dem andern Manual, oder Gamba und Flöte auf dem einen, Salizional und Flöte auf dem andern Manual und so noch viele andere sind ohne Transmission einfach unmöglich. Dazu kommt noch, daß mit Ausnahme des Prinzipal und der Mixtur, die das Fundament der Orgel bilden und daher von keiner Oktavkoppel alteriert werden sollen, alle andern Register durch die Super- und Supoktavkoppel 2:1 mehrfach ausgenützt werden können und hierdurch auch ein prächtiges lückenloses Pleno ergeben. Vom künstlerischen Standpunkt aus erleidet daher eine Orgel durch Transmissionsregister nicht bloß keinen Schaden, sondern erhält vielmehr eine wertvolle Bereicherung, und ich möchte nur wünschen, daß sich diese Neuerung schnell Bahn brechen und bald keine Orgel unter 30 Registern mehr ohne Anwendung derselben erbaut werden möge.

Schließlich sei bei diesen Orgeln auch noch der sorgfältigen und sehr charakterischen Intonation der einzelnen Register gedacht, die reiche Abwechslung in den Klangfarben ermöglichen, dann aber auch zu einem prächtigen Pleno zusammenfließen.
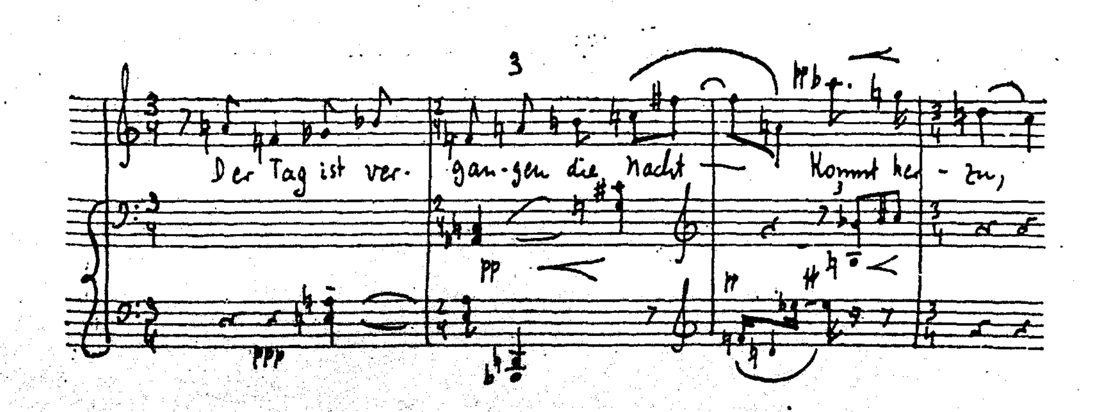
Anton von Webern: Lieder opus 12, 13, 14

Von Egon Wellesz

Nur Wenige werden den Namen dieses Komponisten kennen, der, ein typisch österreichisches Schicksal tragend, in seiner Heimat zurückgezogen lebt. Wäre nicht sein einziger Lehrer Arnold Schönberg mehrfach für ihn eingetreten, so wüßten auch diese Wenigen nichts von ihm. Und doch scheint es mir, daß die Leistungen mancher weltbekannter Musiker schwach und farblos werden, stellt man neben sie das, was Webern in wildfremder Einsamkeit geschaffen hat.
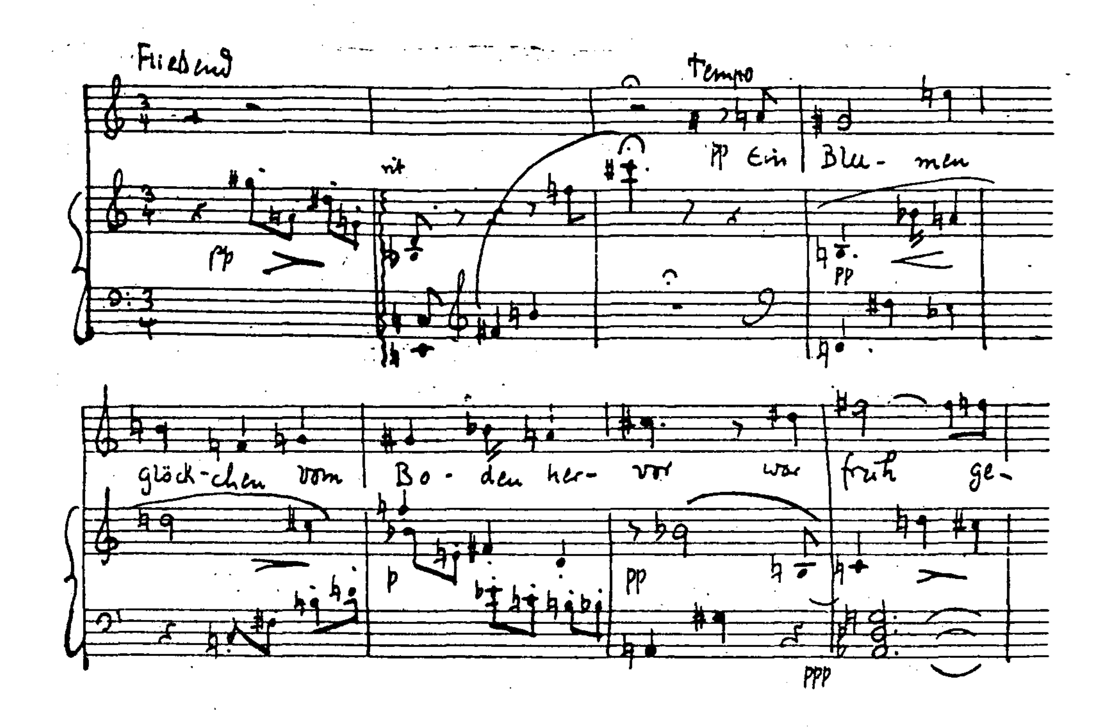
Mit einer Passacaglia für Orchester, die demnächst in Bochum gespielt werden soll, hat er den Beweis seines großen technischen Könnens erbracht; Stücke für Orchester, für Violine nnd Klavier, für Streichquartett zeigten bereits die vollentfaltete Persönlichkeit. Hier sei nur von Liedern für Klavier und Kammerorchester gesprochen, die den letzten Jahren entstammen.

Die Vier Klavierlieder op. 12 stammen aus den Jahren 1915—17. Hier ist bereits die völlige Loslösung des Musikalischen vom Äußerlichen der Dichtung, die wir in der Epoche nach Hugo Wolf finden, vollzogen. Die Singstimme ist wieder Trägerin der Melodie, wie etwa in einer Arie von Händel, souverän geführt. Es seien als Beispiel einige Takte aus dem zweiten Liede „Der Tag ist vergangen" angeführt.
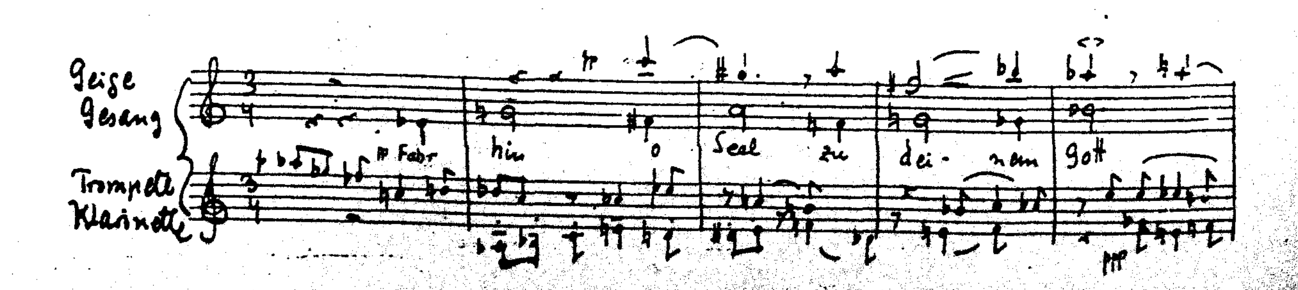


Die Begleitung besteht aus einer Folge stets wechselnder kleiner Motive, die die Hauptstimme umranken, und trotz ihres scheinbar disparaten Charakters, eine strenge Kontinuität ergeben.

Hier zeigt sich auch die Subtilität der Musik Weberns, die in allen seinen lyrischen Kompositionen offenbar wird. Dinge, kaum gesagt, nur angedeutet, zarteste Konturen, äußerste Sparsamkeit der Mittel. Sie spricht aus der „Geheimnisvollen Flöte" nach Li-Tai-Po, aus „Schien mir's doch als ich sah die Sonne" von Strindberg und aus „Gleich und Gleich" von Goethe, dessen Anfang ich hersetze.



Die Lieder op. 13 sind für Kammerorchester mit variierender Besetzung geschrieben. Das erste, „Wiese im Park" (Karl Kraus) für 1 Flöte, 1 Klarinette in B, 1 Baß-Klarinette, 1 Horn, 1 Trompete mit Dämpfer, 1 Posaune, Celesta, Harfe, Glockenspiel, 1 Geige, 1 Bratsche, 2 Violoncelli, 2 Kontrabässe. Wie in den Orchesterstücken von Schönberg ist die Instrumention auf eine völlig neue Grundlage gestellt. Alles ist Linie, Haupt- und Nebenstimme; nur vereinzelt ergeben sich Akkordfolgen. Das zweite und dritte „Der Einsame" und „In der Fremde" sind der chinesischen Flöte entnommen, ohne den geringsten Versuch, exotisch zu wirken.

Die eigenartigste Form hat das letzte, „Fahr' hin, o Seel' . . ." für Flöte, Klarinette, Trompete mit Dämpfer, Harfe und Geige in Form eines Doppelkanons in der Umkehrung. Und zwar beginnen Singstimme und Geige mit dem ersten, Trompete und Klarinette mit dem zweiten Kanon:
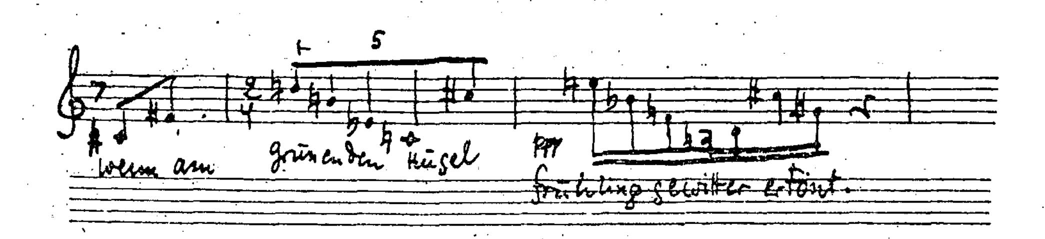


Die Singstimme klingt wie ein altes Volkslied und ist doch ganz frei gebaut. Die Geige antwortet in der Umkehrung, gibt aber dann vorübergehend ihre Melodie der Harfe ab. (Wie überhaupt die Führung der Stimmen nicht ans Instrument gebunden ist, und bei aller Konsequenz der Stimmführung die individuellen Besonderheiten der Instrumente — Flatterzunge bei der Flöte, pizzicato bei der Geige — ausgenützt werden.)

Auch in diesen Dingen äußert sich, um mich eines Ausdruckes von Professor Curt Sachs zu bedienen, das gotische Empfinden der heutigen Generation, der Distinkheit der Linie über Alles geht.

Die Lieder op. 15, 1919 komponiert, sind für Singstimme mit Begleitung einiger weniger Instrumente geschrieben. Die Kombinationen sind: Geige, Es-klarinette, Baßklarinette; Geige, Baßklarinette, Violoncell; Geige mit Dämpfer, Klarinette, Violoncell mit Dämpfer. Klarinette in Es, Baßklarinette, Violoncell; Geige, Klarinette, Baßklarinette, Violoncell. Jede Stimme ist völlig frei und rein, ihren eigenen Gesetzen folgend, behandelt.

Auch die Singstimme ist, der letzten Bezüglichkeiten zum Wort ledig, wie ein Instrument behandelt. Es läßt sich kaum ein stärkerer Kontrast zur Liedbehandlung der früheren Epoche denken, als in dem „Abendland" von Georg Trakl, dessen Schluß wie eine Instrumental-Kadenz anmutet, leicht und zart, ohne den Sinn der einzelnen Worte mit Tönen untermalen zu wollen.

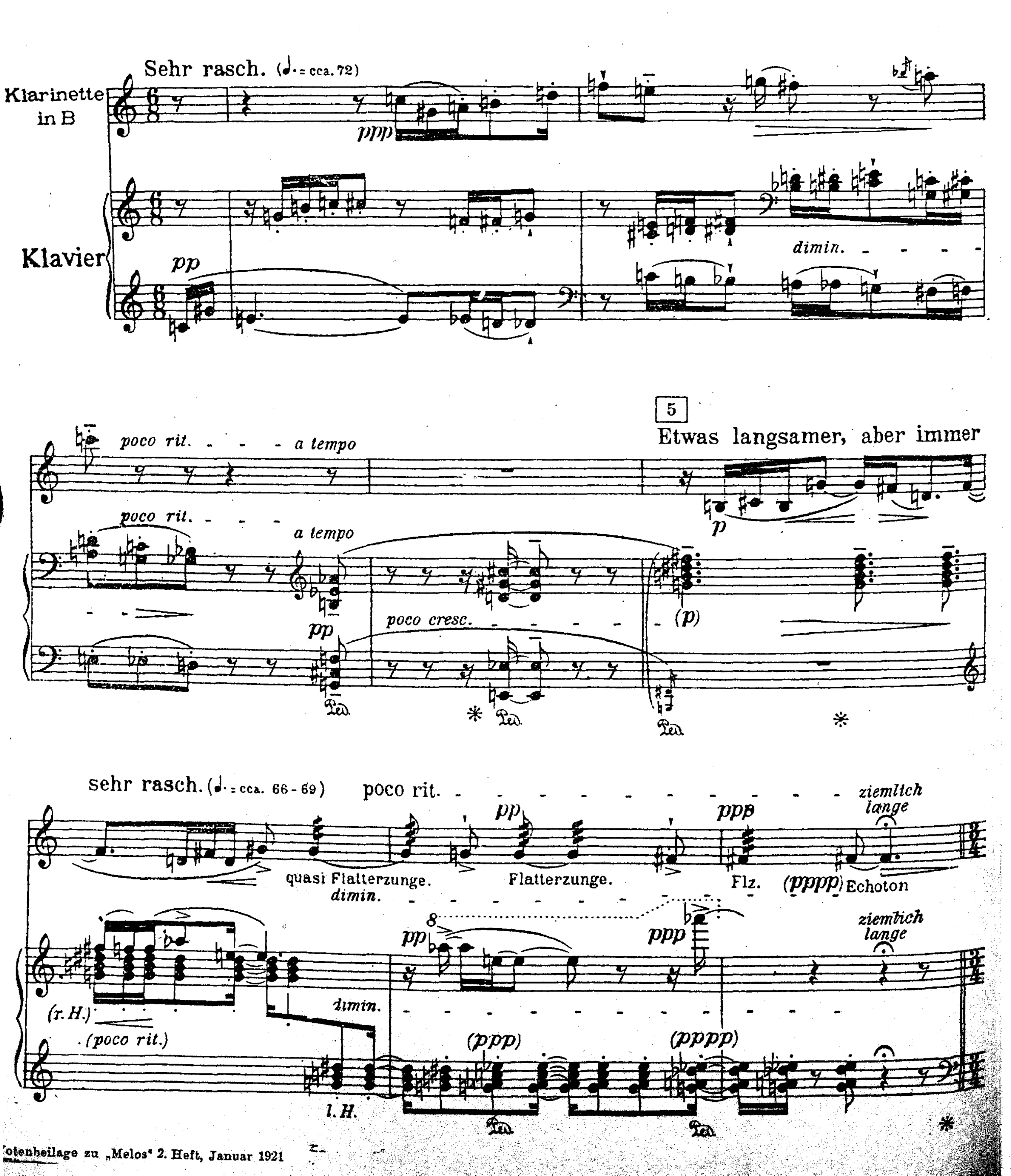


In diesen Liedern sehe ich den Beginn einer neuen Phase in Weberns Schaffen: den Ausbau der kleinen Formen zu größeren Bildungen, den Übergang vom Jünglingshaften zum Männlichen. Sie werden nicht leicht den „Vielen" gefallen; Wenigen aber wird die Vollendung, die hier im Kleinen erreicht ist, erlesenen Genuß bereiten.

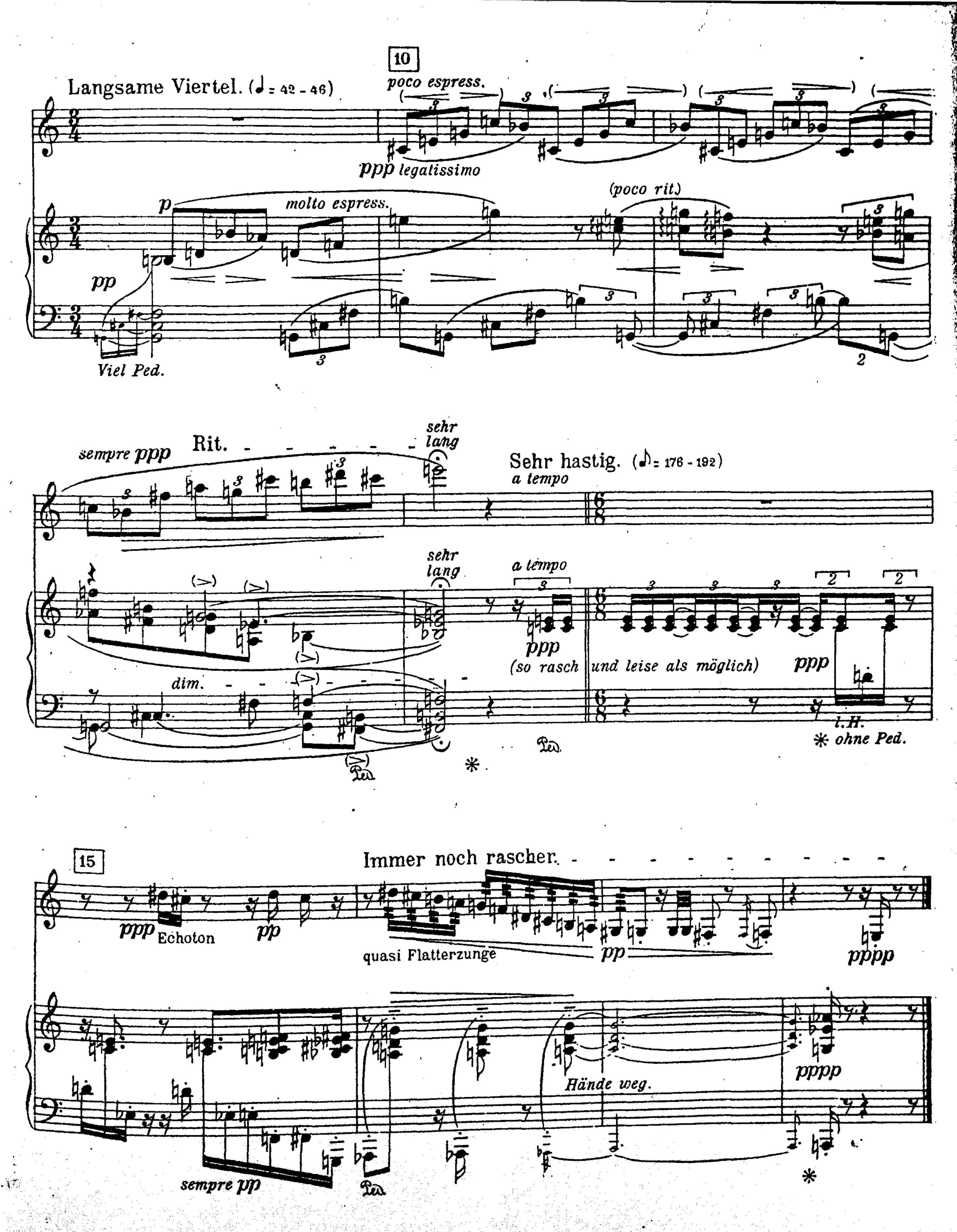
No. III aus den

Vier Stücken für Klarinette und Klavier

von Alban Berg.



Notenbeilage zu „Melos" 2. Heft, Januar 1921



10
Langsame Viertel. (♩= 42 - 46)
poco espress.
ppp legatissimo
p
molto espress.
pp
(poco rit.)
Viel Ped.
sempre ppp
Rit.
sehr lang
Sehr hastig. (♪= 176 - 192)
a tempo
dim.
ppp
(so rasch
und leise als möglich)
l.H.
ohne Ped.
15
Immer noch rascher.
ppp Echoton
pp
quasi Flatterzunge
pppp
Hände weg.
sempre pp

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54.

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200%. Der frühere Sortimenterzuschlag von 10% darf nicht mehr erhoben werden.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester

Artioli Enza, A. G.: op. 26 Dorella. Leggenda musicale. Part. u. St.; Klav.-Bearb. Pizzi, Bologna

Berner, Lord: Fantaisie espagnole (Prélude, Fandango, Pasodoblé). Chester, London Part. 20 sh.; St. leihweise; Klav. 4hd. 6 sh.

Gal, Hans, Dr. [Wien]: Serenade (B) f. klein. Orch. noch ungedruckt [Uraufführung Gera 14. 1.; Leipzig 17. 1.]

Goossens, Henry: The eternal rhythm. Symphonic poem. Chester, London. Material leihweise

Henry, Leigh [London]: Les Coquineries de Corviello und The old wives tale. Ballette noch ungedr.

Milhaud, Darius: II. Suite symphonique. Durand, Paris

Wermbter, Paul [Danzig]: Friedens-Symphonie (A) noch ungedruckt

b) Kammermusik

Leichtentritt, Hugo: op. 17 Sonate (d) f. Viol. u. Klav. noch ungedruckt [Uraufführ. 22. XII. Berlin]

Lendvai, Erwin: op. 23 Serenade f. 4 Hörner (B) erscheint demnächst bei Simrock [Uraufführung 27. 1. Erfurt]

Milhaud, Darius: IIe Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violonc. Durand, Paris. Part. 5 fr.; St. 12 fr.; Klav. 4hd. 12 fr.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Beethoven. Bisher unveröffentl. Scherzo für ein mechan. Spielwerk — in: Becking, Gust., Studien zu B.'s Personalstil. Das Scherzothema (vgl. III)

II. Gesangsmusik

a) Oper

Hindemith, Paul: Das Nusch-Nuschi. Text von Franz Bley. Zur Uraufführung in Stuttgart angenommen

Pick-Mangiagalli, Ricardo: Sunitra. Leggenda monomimica italiana (Parole di Carlo Clausetti). Ricordi, Milano

Sekles, Bernhard: Die Hochzeit des Faun. Burleskes Traumspiel. Dichtung von Roderich Morr. Erscheint bei Schott's Söhne, Mainz; Uraufführung im Mai in Frankfurt a. M.

b) Sonstige Gesangsmusik

Berekoven, Hanns [Duisburg]: Erhebung. F. gem. Chor, Knabenchor, Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Solo, Orch. u. Org. noch ungedruckt

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Aber, Adolf — s. Masse

Altmann, Wilhelm — s. Beethoven

America. The attitude toward native composition in A. By A. Walter Kramer — in: The Chesterian 11

Anderton, H. Orsmond — s. Matthews

Andro, L. — s. Lehmann, Lilli

Anerio, Maurizio, Felice e Giovanni Francesco. Da R. Casimiri — in: Rivista music. ital. 4

Aubry, G. Jean — s. Delacroix

Bach — vgl. Busoni

Bartok, Bela. By L. Henry — in: Music. Opinion. October

Becking, Gustav — s. Beethoven

Beethoven. Von Fritz Gysi — in: Schweizer. musikpädagog. Blätter 24

— **Quousque tandem! Eine stille Betrachtung am Vorabend zum 17. Dez. Von Oskar Goguel — in: Musikpädagog. Blätter 23/24**

Notiz für unsere Leser!

Vielfachen Wünschen entsprechend beabsichtigen wir, für den abgeschlossenen Jahrgang 1920 bei genügender Nachfrage „Melos"-Einbandmappen herzustellen.

Um den ungefähren Bedarf hierin festzustellen, bitten wir unsere Leser, welche ein Interesse an einem solchen Einband haben, uns dies mitteilen zu wollen, worauf wir dann in Kürze mit Angebot und Preisabgabe näherkommen werden.

MELOS-VERLAG G. m. b. H.

Inhaltsverzeichnis „Melos" Jahrgang 1920

Dasselbe wird von Professor Dr. Wilhelm Altmann zusammengestellt und gelangt mit dem nächsten Heft an unsere Leser zur Ausgabe

Melos-Verlag G. m. b. H.



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Auslieferungsstelle für den Buchhandel: N. Simrock, G. m. b. H., Leipzig. — Geschäftsstelle: Melos-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71 Fernruf: Weißensee 126. — Redaktion: Hermann Scherchen, Thyrow bei Berlin. — Verantwortlich für den Inseratenteil C. Bergmann, Berlin-Weißensee, Fernruf Ws. 126. — Preis des Einzelheftes Mk. 3.— (Ausland Mk. 7.—), Viertelj.-Abonn. Mk. 15.— (Ausland Mk. 37,—) einschl. Zustellung. — Postscheckkonto 102 166 Berlin. — Anzeigenpreis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.50

Nr. 3 | Berlin, den 1. Februar 1921 | II. Jahrgang

INHALT

❀

Diesem Heft liegt das Inhaltsverzeichnis für den 1. Jahrgang 1920 „Melos“ bei

Geleitwort!

Am 1. Februar ist es ein Jahr, daß die Melosblätter erscheinen. Eine Zeitschrift herauszugeben, die Tagesbedürfnissen dient, konnte nie unser Amt sein; inmitten der großen geistigen Krise unserer Tage Kräften nachzuspüren, die Positives verheißen, das tat not, umsomehr, als jene Krise des europäischen Geistes auch in der Musik zum Ausdruck kam. Zeiten der Krise geben Wendepunkte, wo Sterben und neues Werden ineinanderfließen; ja, mehr noch: Totes gewinnt Scheinleben, Zukunftkräftiges droht greisenhaft zu ermatten. Leicht beginnt da jene Reaktion, — nach der ersten, aufstrahlenden Morgenröte hellerer Zukunft — die alles in's Gegenteil verzerrt. Das ist unsere Gefahr. Wir sehen den Rückschlag in allem: in Politik und völkischem Empfinden ebenso, wie in Kunst. Die starke Rechtswendung des Bürgertums, die Neigung zum Antisemitismus, der neue Konservativismus der Kunst entspringen dem gleichen Grund: immer leiden Erstlinge — und das sind wir — als Geopferte der Zukunft, sie, welche das Neue vorerst negativ in zersetzender Kraft erleben. Daher das Besinnen, das Sich-Klammern an alles noch voll Leben scheinende; daher auch Wiederaufdecken verschütteter, ursprünglicher Kraftquellen — und die Neigung, alles Zukunftsvolle wieder zu verneinen. Hier muß höchste geistige Kraft einsetzen: wohl dürfen wir uns untreu werden, nie aber den Kräften und Ideen, welche als zukünftig aufgeleuchtet sind. Und nichts darf verloren gehen: auch jenes Rückschlagen des Pendels soll zu positiver Kraft werden, sich umsetzen in heilig glühenden Willen zur Reinigung.

Wer sich zukunftskräftig fühlt, muß die Liebe des Gärtners sich gegenüber kennen: jene Liebe, die um der edlen Säfte den eigenen Auswuchs beschneidet, die mit heiligem Ernst ertötet, was nicht notwendig-echt gewachsen. Wir prätendieren nicht darauf, endgültige Ziele zu weisen; wir lieben alle Kraft, deren Echtheit wir erkennen. Deshalb sind wir keine „Richtung“, keine Clique der Kunst: dazu ist das Leben wie die Musik

zu heilig, daß wir nicht immer nur trachteten, den ganzen Kreis des Bedeutenden zu umspannen. Wohl hat jede Zeit nur sich gewollt, muß jeder neue Wert anfänglich Alles bedeuten; wir Heutigen aber wissen das! — nicht umsonst lebt Nietzsches Wort von der „Redlichkeit des Geistes".

Hermann Scherchen.

Es ist unser Bestreben, immer näher an die Sache selbst zu gelangen. Nicht Meinungen sind wichtig, wohl aber Resultate aus gründlicher Auseinandersetzung mit unserer Materie. Hier beginnt das wenige Positive, was eine Zeitschrift zu geben vermag.

In einem besonderen Teil sollen von nun an Fragen und Gesichtspunkte von allgemeiner Bedeutung von den Meloslesern erörtert werden. Entsprechende Problemstellungen und Beantwortungen wird der Verlag honorieren. Die Zeitschrift sollte dem Zentrum eines Kräftestroms gleichen, wo unzählige Anregungen zusammenströmen, umgeleitet und ausgestrahlt werden. Wir bitten die Leser um Mitarbeit, vermögen wir doch kaum jemals mehr als anzuordnen und — günstigenfalls — klug mitzuteilen.

Ferner wird der Zeitschrift ein Nachrichten- und Orientierungsteil angegliedert — wenn auch keine Rubrik „frisch gepflückter Lorbeer" oder „Personalien unserer Leser".

Die Notenbeilagen erscheinen künftig in stärkerem Umfange und großem Notendruck (statt Faksimiles), und es werden auch Partituren — sowohl für Kammermusik- als Orchesterwerke — veröffentlicht werden.

D. H.

Bemerkungen zu den neuen muſikaliſchen Formerſcheinungen

(Expreſſionismus in der Muſik)

Von Emerich Vidor.

Die Grundlage der modernen Äſthetik iſt die Pſychologie; dieſe Äſthetik iſt daher in der Wahl der Syſteme und Klaſſen ſowie bei den Definitionen umfaſſender und nützt die pſychologiſchen Seiten der mitwirkenden Faktoren, der Urſachen und deren Wirkungen mehr aus, als die in altem Sinne.

Selbſt bei den anſcheinend ohne Logik nebeneinanderſtehenden Organen ſucht ſie die Erklärung in pſychologiſchen Zuſammenhängen. Zu der Beobachtung, dem Studium und der Erläuterung der Wirkungen der einzelnen Erſcheinungen auf das Gemüt und den Geſchmack, d. h. zur Beobachtung von der Reizbarkeit der Erſcheinungen bei den verſchiedenen Graden der Intenſität iſt die Pſychoanalyſe berufen.

Wie allgemein bekannt iſt, iſt die Form — welche den Hauptbeſtandteil der muſikbildenden Elemente bildet — die Bildnerin eines kompakten Ganzen, eines Einheitlichen und Symmetriſchen in der Zeit, mit der Melodie und Harmonien als Materie. So iſt die Form zur Gruppierung der Melodien und deren Harmonien, d. h. wiſſenſchaftlich: der Sätze, Phraſen, Perioden, nach den Geſetzen der Äſthetik berufen.

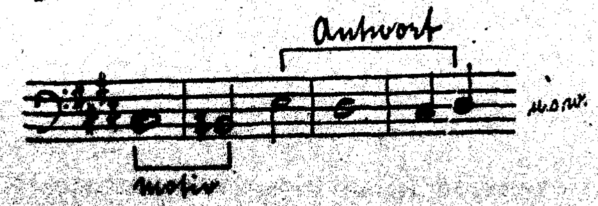
Nachdem die Form nach den alten Theorien dermaßen zur Gewohnheit geworden iſt, daß wir ihr keine beſonderen abſtrakten Werte zuſchreiben können, löſt ſie bei uns nicht höhere äſtetiſche Reize aus. So ſind auch ihre pſychologiſchen Erſcheinungen durch die Gewöhnung minderwertig. (Jene Muſik können wir nur in ſolcher Form genießen, in anderer Form können wir ſie uns nicht vorſtellen). So ſtehen wir nur einfachen Schemen, von der Architektur übernommenen logiſchen, natürlichen und durch Jahrhunderte geheiligten Aufbauſyſtemen gegenüber, welche mit ihren ſtrengen, aber logiſchen Geſetzen einen Hauptteil (den zweiten) der Muſikalgebra bilden. (Der erſte iſt die Harmonielehre). Wenn es richtig iſt die Architektur als „die verſteinerte Muſik" zu bezeichnen, ſo iſt man ebenſo berechtigt, dieſe Muſik die „Vertonte Architektur" zu nennen.

Die natürliche Entwicklung der Grundſätze der Form im modernen Sinne hat dazu geführt, daß ſich die Form als Ausdrucksmittel nicht nur mit der Gruppierung von ganzen Motiven (Melodien), ſondern durch Differenzierung mit den Beſtandteilen der einzelnen Gruppen, alſo mit der Gruppierung der Töne nach den Grundgeſetzen der modernen Äſthetik beſchäftigt.

Der Beweis wird durch Analyſierung eines Werkes erbracht. Wir ſehen, wie wir durch die Zerlegung der Perioden, Sätze, Phraſen, Motive zum kleinſten Element des muſikaliſchen Gedankens, zum einzelnen Ton gelangen.

Dieſe Begriffe ſind z. Zt. immer noch ſtrittig, ebenſo wie der des „Thema". Die annehmbarſte Definition des „Thema" wäre wohl: „die Entwicklung der charakteriſtiſchen Motive". (Das Motiv iſt das kleinſte charakteriſtiſche Element des Muſikwerkes). Das Thema iſt aber nicht nur in ſeiner Abmeſſung größer als das Motiv, ſondern bildet durch die Entwicklung des Motives mitunter geradezu die Antwort darauf.

Z. B. Bach: Wohltemperiertes Klavier, Prael. und Fuge Cis-Moll



Eine Analyse zeigt uns im Allgemeinen, daß es sich lohnt, durch die Elemente der Form bis zu dem kleinsten Element zu gelangen: zum Ton. Dieser Ton lebt, lebt sein eigenes musikalisches Leben aus, ist also kein totes physikalisches Gebilde. Demzufolge bringt uns die Überschätzung der Form: — indem es heißt, daß das Musikwerk durch die Verschmelzung mit seiner Form, nur in dieser Form die gewünschte Wirkung gibt — durch logische Analyse zum Resultat, daß auch ein, aus der Melodielinie herausgegriffener Ton die Folge der Form des betreffenden Werkes ist. Da aber die Gedankenfolge und Form des Werkes sich decken müssen, stelle ich fest, daß dieser entrissene Ton nur dieser Ton und keinesfalls ein anderer sein kann. So verschmilzt der Ton selbst mit der Form. Also spüren wir bei der Vorstellung der Melodielinie die Umrisse der zu gestaltenden Form. Nur ist in diesem Stadium der Einzelton ein so winziger Bestandteil, so differenziert feines Ornament der größeren, handgreiflichen Feststellung der Form, (Motiv, Satz etc.), daß wir dabei gar nicht an die Formgestaltung zu denken pflegen. Beobachten wir „Themen" der Beethovenschen Symphonien, oder Sonaten. Wie wertvoll ist hier jedes Teilchen des Motivs: der Ton. Als Beethoven die Töne schrieb, dachte er nicht daran, daß er durch die Melodielinie auch die Form baute.

Beobachten wir die seit den klassischen, den sogenannten Formenkünstlern geschaffene Musik. Beginnen wir mit den Romantikern: Schumann, Chopin, Brahms, Wagner etc, Wir sehen, daß sie sich in der Form mehr Freiheit erlauben; infolgedessen gelangen wir zu den schönen symmetrischen Resultaten der Analyse nicht in solchem Maße, wie z. B. bei Beethoven und Mozart. Ferner ertragen die Motive, Phrasen nicht die Analyse in dem Sinne, wie es bei den klassischen Formenkünstlern der Fall war. Durch die Lockerung der großen Formen sind die Werte, d. h. die ästhetischen Dimensionen der kleineren Formeneinheiten gewachsen. In der Reihenfolge der Töne und in ihrer Gruppierung ist mehr intensive Ausdrucksfähigkeit. Das aufgelöste Gerippe der großen Formen ernährt die Bestandteile der Form.

Die Form ist nach dieser Theorie scheinbar mit der Melodie identisch. Der Gedanke verbirgt sich hinter der Form, wo bei die Invention sich selbst in der Form äußert. Die Invention tritt dadurch in solchen engen Kontakt mit der Gedankenfolge selbst, d. h. mit der Impression, Stimmung, daß sie sich also gänzlich decken müssen.

So erreichen wir, daß die rein musikalischen Elemente „unmittelbar", aufrichtig und von jeder banalen Konvention befreit die Stimmung des Werkes wiedergeben. Dabei wird die zwischen dem Gedanken (Invention) einerseits und dessen Ausdrucksweise andererseits klaffende Schlucht, die „Konventions-Brücke" überflüssig. Die Stimmung und das Gefühl werden unmittelbar Ton und Rhythmus. Das Gefühl der Konvention und Gezwungenheit hört auf, dafür tritt die Aufrichtigkeit, Ungezwungenheit ein.

Durch die Weiterentwicklung dieser Gedanken kommen wir zu dem „Expressionismus", dessen Zukunft weitaus größer ist, als dessen Gegenwart. Wir müssen uns von vielen Blut gewordenen Konventionen frei machen, wenn diese Kunst für uns genießbar sein soll. Denn die Theorie selbst ist zwar logisch verständlich, aber die Logik der Sinnesorgane (Ohren, Augen) duldet nicht die sprunghafte Entwicklung, wenn auch die Textur verständlich ist. (Viele moderne Musikwerke sind in Textur intelligent schön und unsere Sinnungsorgane können sie doch nicht verdauen). — Verschiedene Experimente sind im Gange, auf theoretischer Basis den Weg dahin zu bahnen. (Die Theorie der Atonalität, Skalen mit mehreren Tönen etc.) Darauf will ich aber jetzt nicht weiter eingehen.

Wenn wir die moderne Dichtkunst beobachten, sehen wir ganz dieselbe Entwicklung: der Dichter drückt seine Gedanken, Stimmungen mit den zu dem Ausdruck der Gedanken und Stimmungen unmittelbar nötigen Sätzen aus, in welchen die Worte phonetisch, wie in Gedankenfolge (Gedankenassoziation) in gewisser ästhetischer Reihenfolge sich ordnen.

In der Musik steht diese Theorie viel fester als in allen anderen Künsten. Die Musik drückt die Gedanken, Gefühle, besonders die Ereignisse nur symbolisch aus. Der Symbolismus bietet eine unübersehbare Perspektive für die Ausdrucksmöglichkeiten. Infolgedessen kann diese Theorie in der Musik erst recht nicht angegriffen werden. Denn auf die Behauptung, nach der von der Musik Melodie verlangt wird — nach vielen soll sie *nicht* melodisch sein — ist einfach die Antwort: Was dem einen Melodie ist, wird von den anderen nicht als solche empfunden werden. — Die Melodie ist ganz subjektive Angelegenheit.

Heute sind wir durch die französischen Impressionisten zu neuen Melodielinien gelangt. — Die Modellierung der Melodielinie wird auch schon wissenschaftlich erläutert.

Daß Bach melodisch war, ist unzweifelhaft. Jedes Stück des „Wohltemperierten Klaviers" ist mit Melodien eines Philosophen, der mit eder Einfachheit und Überlegenheit schafft, erfüllt und doch sind sie für die oberflächlichen Zuhörer „langweilig". Bach'sche Musik ist schon alt, ist älter als die der melodischen Romantiker; woher kommt es nun, daß Bach doch nicht für jeden „verständlich" ist? Liegt der Fehler bei Bach, daßer sich nicht bemühte sich volkstümlicher auszudrücken, oder in dem Zuhörer, der seinen Mangel an Kenntnissen und Kultur nicht zur Kenntnis nehmen will und zur Kenntnis nehmen kann?

Solch wiedersprechendes Urteil wird die auf dem „richtigen" Weg Weiterstrebenden nicht abwendig machen, weil sie auf die billigen Lorbeeren der Popularität verzichten. Der oberflächliche Zuhörer urteilt über aufrichtige Experimente auf so großem Gebiet der Möglichkeiten mit der Äußerung, daß der Komponist alles bisherige wegwerfend sich den Anschein der Interessantheit geben will und dadurch ganz unverständliche und unverantwortliche Willkür ausübt.

Die „Erklärungen" (die Theorie) bei dieser Gedankenfolge sind zwar annehmbar, aber selbst die „Erläuterung" ist kein sympatisches Hilfsmittel, welches der Werke zu vollem Verständnis verhelfen soll.

Das jeder geniale Einfall, jede Reform im Publikum Verblüffung hervorruft, ist bedauernswert, aber auch selbstversändlich, weil die Masse die Musik nur durch das „physische" Ohr hört und die scheinbar unangenehm klingende Musik, die durch neue Wendungen hervorgerufen wird nur dann als genießbare (melodische) Musik empfindet, wenn diese mit der Zeit derart leicht zugänglich ist, daß sie ohne geistige Arbeit, nur durch den Instinkt als logisch empfunden wird. Also nur mit der unverläßlichen Logik des Ohres urteilen sie.

Dagegen wird die „Nachwelt" diese Entwicklungstheorie nicht nur akzeptieren, sondern sie findet Verbindung zwischen der Reform und der alten Auffassung instinktiv. So verschwindet in dem Auge der Nachwelt die unüberbrückbar gedachte Schlucht soweit, daß dieser geniale Sprung als natürliches Ergebnis, als begründete Wirkung erscheint.

Wir wissen von der Musikgeschichte, daß die Musik sich von den Primitiven bis zur heutigen Zeit in den von der Musikgeschichte übersehbaren zwei Jahrtausenden, für die oberflächlichen Beobachter nur mit kaum bemerkbaren Schritten entwickelt hat. Diese reihen Haydn, Händel und Mozart bezüglich der Ausdrucksweise in eine Periode. Die Größe der Sprünge zwischen den einzelnen Epochen sieht nur der, der durch das Augenglas der Geschichte unbefangen sieht und sogar den Komponisten selbst in Perioden teilen kann.

(Welcher Sprung von der ersten Symfonie bis zur Eroika!) Dem erscheinen dann die gewagten Schritte der jetzigen großen Meister nicht überraschend, sondern er akzeptiert sie als natürliche Entwicklung und äußert sich dahin, daß die Zeit, — *während* der sich die Musik enwickelte im Verhältnis dazu, wie *„viel"* sie sich entwickelt hat — zu *kurz* ist. Beweis dafür ist der *große* Zeitraum zwischen dem Verstehen und der Entstehung der meisten tiefen Werke.

Opern-Tod

(Offener Brief an Franz Schreker)

Von Robert Prechtl

Ich liebe Ihre Muſik. Als ich vor einigen Jahren ſie zum erſten Mal hörte — es war der „Ferne Klang“ — da wurde etwas in mir magiſch angerührt. Sie war mir fremd, dieſe Sprache — und gleichwohl verſtand ich ſie gut. Ich fühlte die Dynamik eines hinreißenden muſikaliſchen Temperaments. Da war Einer, der philoſophierte nicht mit dem Orcheſter, und analyſierte nicht mit ihm: ſondern der muſizierte. Ganz unbedenklich, ganz naiv (ſoweit ein Künſtler naiv ſein kann und darf). ganz hingegeben an ſeine innere Welt. Klangphantaſie von verwirrendem Reiz, Bündelung von Stimmen in erregender Fülle. Nie vorher, ſo ſchien mir, war aus der Welt des Getöns mit einem Griff ein gleich breites Netz ergriffen und mit beherrſchender Geſte als leuchtender Teppich ausgebreitet worden. Unvergeßlich die Scene auf der Freudeninſel in Venedig. Wie da die drei Chöre, die Tanzmuſik, die Soloſtimmen zu ſinnvollem Chaos ineinander geſchlungen ſind: es war etwas vom Weſen der Welt darin. So mag ſich von Siriusweite das Gelebe dieſer Erde ausnehmen: wie jedes Weſen ſein Leben führt, in leidenſchaftlichem Auf und Ab nur die eigenen Ziele verfolgt, lärmender Widerſtreit, tobender Kampf, ſeliges Sichſuchen, wonnevolles Sichfinden, ſchmerzliches Sichtrennen, ein unverbundenes Nebeneinander ſtrömender Lebenslinien, jede hoffnungslos allein, doch zuſammen majeſtätiſchen zielvollen Strom ergebend, der in ſich ruht all in ſeinem beweglichen Reichtum. So war dieſe Muſik. Irgendwie rührte ſie über das Tonale hinweg unmittelbar an unſere aufnehmenden Organe. Die Nervenenden vibrierten unter dem Anhauch dieſes Orcheſters. Die Seele ſchwang wie die Glasplatte unter dem Strich des Chladni'ſchen Bogens: und zu rätſelhaften zauberiſchen Figuren gruppierte ſich der formloſe Staub des Erlebens.

So liebe ich Ihre Muſik. So fand ich ſie in jenem Werk mit dem ſcheinbar ſeheriſchen Titel. So fand ich ſie in Ihren „Gezeichneten“, wenn auch vielleicht nicht ſo morgentaufriſch aus dem ewigen Brunnen geſchöpft . . . .

❧

Und gleichwohl: Ihre Werke ſind zur Vergänglichkeit beſtimmt. Dieſe ſtarke, blutvolle Muſik wird rettungslos verſinken, als hätte ſie einen Mühlſtein um den Hals. Genau ſo, wie das unüberſehbare Totenheer geſtorbener Opern, in denen ehedem auch leidenſchaftliche Muſikerherzen Geſichte ihrer Seelen eingefangen. Sie kennen ja beſſer als ich die Geſchichte der Oper: iſt es nicht erſchütternd, wie faſt nichts von dieſen Werken geblieben iſt? Die Werke der bildenden Künſte ſprechen zu uns über die Jahrhunderte und die Jahrtauſende weg. Das dichteriſche Werk der großen Geiſter iſt unzerſtört und lebt in unſerem Leben in unvergänglicher Friſche. Nicht minder das Werk der Meiſter der Muſik, ſoweit ſie ihrem Fühlen in Inſtrumentalmuſik, im Lied, im Chorwerk Ausdruck gaben. Aber verſtaubt und vergeſſen iſt faſt alles, was an Opern geſchrieben wurde. Dieſe Provinz künſtleriſchen Schaffens wird hoffnungslos vom Wüſtenſand der Zeit überweht. Nur ganz wenige Werke ſind es, die aufrecht ſtehen und aufrecht ſtehen werden.

Und warum dieſes unnatürlich raſche Sterben der Opernwerke? Nun: ſie ſterben an ihren Texten. Auch der Text Ihrer Opern iſt der Mühlſtein, der Ihr Muſikwerk rettungslos in den Schlund der Vergänglichkeit hinabreißen wird. Franz Schreker, großer Muſiker: trennen Sie ſich ſchleunigſt von Franz Schreker, dem miſerablen Textdichter. Es iſt Unzucht wider die Natur, ſolche Muſik und ſolchen Text

zu kuppeln. Musik der Untergründe — mit einem Vordergrundsdrama. Ein Meisterwerk — mit einem Stümperwerk. Wer Ihre Musik liebt, wer in ihr einen Gegenwartswert hohen Ranges fühlt — der ist verpflichtet, es klar und schonungslos zu sagen: Stümperwerk.

❧

Schon im „Fernen Klang" war peinlich die Kluft zwischen dem dramatischen und musikalischen Geschehen. Nach einem Vorspiel, das alle Tiefen der Seele aufwühlt, erscheinen auf der Szene kleinbürgerliche Ereignisse gleichgültigster Art. Da erzählt Einer eine Aventüre beim Kegelschieben: wie er alle Neune schob, und so. Im Orchester aber ein Sturm von dramatischer Pracht, als ob alle Götter aller Mythologien zusammen genommen über die siebenfarbige Brücke nach Walhall zögen. Aber immerhin: ein Etwas im Text schien all seine heillosen Trivialitäten als Unerfahrenheit entschuldbar zu machen. Es war im Grunde doch ein verführerischer Einfall, die menschliche Sehnsucht nach dem unerreichbar fernen Klang zum Inhalt eines Tondramas zu machen. Wie dieser junge Mensch durch die Welt rennt, diesem Klange nach, sucht, irrt, jagt, kämpft, sich verbraucht, stirbt — und wie erst dem Sterbenden der leidvoll gesuchte Klang in himmlischen Celesta-Harmonien seine Fittiche um die erlöschenden Augen breitet: das war doch sehr sehr schön im Grundgefühl, und so mochte man für die Zukunft von dem Dichter Franz Schreker bessere Texte erwarten.

Das darf man heute nicht mehr. Wer so fürchterliches Zeug zu fabrizieren imstande ist, wie den Text zu den „Gezeichneten", der ist kein Wortdichter, der ist kein Szenendichter, der ist kein dramatischer Dichter, der ist überhaupt kein Dichter. Aber nur jene Tondramen haben Leben, geschweige Leben über den Tag hinaus, in denen dramatisches Kunstwerk sich mit musikalischem Kunstwerk vermählt. Die beste Musik geht rettungslos an schlechtem Buch zugrunde. Im Tondrama sind Ton und Drama siamesische Zwillinge: kann der eine nicht leben, so ist auch dem andern der Tod gewiß. Figaro, Fledermaus, Carmen, Lustige Weiber: ihr dramatischer Wert ist ein nicht geringerer Teil ihrer Lebenskraft, als ihr musikalischer.

❧

Nietzsche sagte von Wagner, noch in der Zeit seiner Abkehr von ihm: er sei das letzte deutsche Kulturereignis europäischen Ranges. Diese Weltgeltung, sie kommt dem Dramatiker Wagner nicht minder zu als dem Musiker. Wagner als absoluter Musiker: das war fast nur eine lokale Angelegenheit. Aber die ganz große Gewalt, die eine Welt umbog in ihrer Stellung zur Kunst überhaupt, die das Ringen des Künstlers um Emanzipation sieghaft vollendete: sie ging von dem großen Dramendichter aus. Er zuerst hat es mit sicherem Instinkt erfühlt, daß dem Tondrama nur zwei Formen möglich: die Spiel-Oper — und das Mysterium. Und hat in den paar erstaunlichen Jahren seiner späten Reife jeder Gattung ein beispielhaftes Werk geschaffen.

Dramen eminentester Gestaltung sind beide. Wie in den Meistersingern tiefstes Eigenweh und Allweh, über die süßen Lockungen der schönen Erde weg, durch freudiges und selbstloses Kunstschaffen hindurch zu innerer Befriedetheit geleitet wird, aus der — niederströmendem Sonnenbündel aus dunkler Wolke auf alten Bildern vergleichbar — die beglückenden Harmonien des Fünfgesanges als zwingender Ausdruck der dramatischen Situation sich loslösen: das ist Dramengestaltung und Szenenführung letzter Meisterschaft. Nicht minder jener ungeheure, an dramatischer Wucht, Gesammeltheit, Steigerung fast einzigartig in der ganzen Dramenliteratur der Welt dastehende Schiffsakt des Tristan. Diese beiden Werke würden Dramen stärkster Kraft auch ohne Musik sein. Diese ist nichts anderes, als ein gewaltiger Resonanz-

körper, der die im Drama angeschlagenen Gefühlssaiten ausschwingend verstärkt, farbig vertieft.

Unter den Opern neuerer und neuester Zeit gibt es ein Werk, an dem beispielhaft aufgezeigt werden kann, was musikalisches Drama ist — und was es nicht ist: Pfitzners „Palestrina". Dessen erster Akt ist ein Hochwerk dramatischer Gestaltung. Wie da in seiner Kammer der Dichter sinnend und ringend in sich versinkt, wie sich das innere Auge zu schöpferischer Schau erschließt, wie die erlauchten Ahnen seiner Kunst aus dem Schatten des dämmerigen Gemaches heraustreten und dem Erben ihres Erdenschaffens trostreichen Zuspruch gewähren, und wie sich dann die Wände der Stube zur Welt ausweiten, auf goldener Treppe die Genien auf und nieder steigen und ihm die unirdischen Harmonien der Missa zusingen: das ist dramatische Situation höchsten Ranges, aus der das große Mysterium, vom Mantel der Musik umwallt, beglückend sich erhebt. Und wiederum: ein edler Irrtum, aber ein Irrtum ist es, dagegen das Treiben der Welt zu stellen, in der politischen Versammlung des Koncils, und dieses Welttreiben musikalisch zu umkleiden. Jede Art von Weltleben ist widermusikalisch. Nur der musikhafte Untergrund der Welt, das Reich der Mütter, der mythische und mystische Urgrund des Wesens, aus dem Leben und Dinge wirklich-unwirklich emporsteigen: er allein ist es, den uns Musik erfühlen machen soll — soferne sie sich nicht frei und willig in den Dienst der irdischen Welt als Schelmenspiegel stellt.

Spieloper oder Mysterium: keine andere Gestaltung des Tondramas ist möglich. Das Leben und seine Gefühle unterlebensgroß gesehen, als Spiel, als Maske — oder überlebensgroß, als Mysterium, als Mythos. Was dazwischen liegt: das Rationale, das Bürgerliche, das Leben selbst — das ist auf immer der Resonanz durch Musik verschlossen.

Ihre Musik, Franz Schreker, ist durchaus mysterienhaft. Die Verkürzung menschlicher Gefühle in rhythmische, spielhafte Fabeln ist Ihnen nicht gegeben. Ihr melodisches Chaos führt die Seele ins fahle Grün jener Höhle, in der die Urbilder allen Schauens und Fühlens schattenhaft vorüberziehen. Dem Alfresco letzten, einfachsten, uranfänglichsten Gefühls ist Musik Ausdruck. Die krausen Linien seelischen Einzelerlebens versinken. Geschehnisse mit großen und klaren Linien müssen den Sinn zu jenen Kratern geleiten, aus denen die Lava musikalischen Erlebens wallend emporsteigt. Und die Worte: nur Führer solchen Geschehens dürfen sie sein, und ihr Klangwert mehr als ihr Sinnwert fügt sie in den Strom der Musik.

Wie aber konnte Ihr dramatisches Gefühl die fatale Bürgerlichkeit nicht empfinden, die Ihren Texten anhaftet? Wie wurde Ihr Musikerohr nicht rebellisch unter dem dürren Geklapper dieser Säte? Wie bäumte sich nicht Ihr musikalisches Temperament auf gegen den langweiligen Hundetrab dieser angeblichen Dramen?

Die „Gezeichneten" sind eine verschmitzte, verzwickte, verwickelte Angelegenheit. Vom „tat twam asi", vom „das bist du", diesem obersten Gesetz jedes tragischen Dramas, diesem unausweichlichen jedes musikalischen, als welches allein Ausdruck allgemeinsten im letzten Wesen des Menschen begründeten Fühlens sein kann — von diesem Gesetz spürest du darin kaum einen Hauch.

Da ist zunächst ein reicher Genueser, der einen bösen Puckel, im übrigen aber die bekannte schöne Seele hat. Dann ist da eine Malerin, die schön, klug und talentiert,

aber auch sehr sinnlich ist, was wir später schaudernd erfahren. Auch hat sie einen Herzknacks. (Oh! Drama mit Herzknacks!! Oh!!!) Dann ist da natürlich ein schöner und leichtsinniger Graf, der nach dem Blümelein der Malerin giert. Um diese drei Personen ist der obligate Fundus aus der unsterblichen Renaissancekiste aufgebaut: lebenslustige adlige Mädchenjäger mit verschiedenfarbigen Trikothosen; ein Podesta in Kardinalrot; ein tyrannischer aber edler, oder edler aber tyrannischer Herzog; ein ruffianischer Diener; bacchantische Jünglinge und Jungfrauen nach Bedarf. Ferner eine Schönheitsinsel „Elysium", wie sich der Philister den Venusberg denkt: traumhafte Sommernacht, bengalisch beleuchtete Grotten, unterirdische Säle mit üppigen Pfühlen, Palmen in Kübeln, Makart-Stil auf neu gebügelt. Großer Sinnlichkeitsbetrieb auf der Bühne. Großstadt-Bar für erotisch wildgewordene Bürger aus Treuenbrießen. Das Ganze so, als sei der Künstlerverein „Malkasten" an seinem Gründungsfest losgelassen.

Es ist wirklich nicht möglich, diese Geschichte ernsthaft zu erzählen; der Text der Afrikanerin ist ein Juwel dagegen. Aus solchem psycho — sexo — patho — logischen Spezialfall könnte vielleicht ein brauchbares Wortdrama werden, wenn ich auch glaube, daß nie und nimmer Thersites Dramen-Mittelpunkt sein kann. Mit hochgezogenen Brauen sitzt unbewußt in allen Zuschauern die Rassenmoral vor der Rampe und will irgendwie ihr heimliches Wünschen da oben vorgebildet sehen. „Jeder Jüngling wünscht sich so zu lieben, jedes Mädchen so geliebt zu sein" — diese Worte zum Werther stehen unsichtbar als Motto über jedem Bühnenrahmen. Das Mitgefühl des Privatmenschen wandelt sich im Theaterbesucher instinktiv in die kalte grausame Abneigung der Rasse gegen den Krüppel. Der ist im Drama nur als Kontrastfigur oder als komische Figur möglich.

❧

Aber vielleicht sind in den krausen Linien dieses Ereignis-Dramas doch klar und leuchtend die edlen einfachen Linien eines Seelendramas eingezeichnet? Vielleicht stehen sich Menschen in bedeutsamen Momenten gegenüber, werfen sich Worte voll tiefgeheimen Sinnes zu, die vom Zaubermantel der Musik getragen unverlöschliche Gewalt mythischen Sagens ausstrahlen? Und erweist sich vielleicht in solchen Szenen die Drama gestaltende Kraft dichterischer Faust?

Nun: viermal in diesem Stück war Anlaß zu tief aufwühlender Seelenaussprache. Wie der schönheitssuchenden Malerin Carlotta zum erstenmal der schöne animalische Tamare gegenübertritt; wie sie, angezogen von dem Leidensantlitz des häßlichen Alviano, ihn malend mitleidsvolle Liebe zu dessen Seele fühlt; wie die Zwiespältige von dem Rausch einer Sommernacht hingenommen sich dem schönen Menschen ergibt; wie der schöne Mensch und der häßliche Mensch am Lager der sterbenden Geliebten stehen und letzte Worte über das unbegreifliche Walten von Liebe und Lust austauschen.

❧

Ich greife zum heiligen Original!

Als Carlotta zum ersten Mal den Tamare sieht, der ihr Verhängnis werden soll, entspinnt sich folgendes ahndungsvolle Gespräch:

Carlotta: Ich habe mich sehr amüsiert
Tamare: Ihr seid grausam.
Und wenn nun — vom
Pferde gestürzt —
gebrochen Arm oder Bein —

Carlotta: Iſts ein Blick meiner
Augen nicht wert?
Tamare: Das Leben gäb ich gern
für Euch hin — doch . . . .

und ſo weiter, was halt ſchickſalsbeſtimmte Liebende ſo miteinander zu plaudern pflegen.

In der Malſzene ſteigert ſich das Geſpräch der beiden einander umwerbenden Menſchen zu ekſtatiſchem Ausbruch:

Carlotta: In die Enge treib ich Euch
jetzt — und weiſt Ihr mich
ab — ſo habt den Triumph!
Denn ich muß Euch ſagen —
Ihr wollt es wiſſen — — —
daß ich Euch — liebe!
Alviano: Um Gotteswillen — Carlotta —
ich muß — zu deinen Füßen —
ich bin unſagbar — ſo —
wahnſinnig glücklich —

„Wahnſinnig glücklich" — alſo ſprach der Dichter.

Die ſtärkſten, beſchwörendſten Worte aber, ſo meint man, wird der Dichter im Höhepunkt des Dramas finden: wenn das Bacchanal auf der Liebesinſel Carlotta in den Zwieſpalt zwiſchen Seele und Sinne wirft. Der Rauſch von Schönheit und Sinnenluſt wird ſie allmählich immer dichter umſpinnen, allmählich wird er Sieger werden über ihre Mitleids-Liebe, an der dieſes adlige Gemüt verzweifelt feſthält — bis das Urweib Eva ſich in dämoniſcher Pracht aus ihr erhebt und nun mit hinreißender Gewalt das Hohelied der Luſt von ihren Lippen ſtrömt. Der heiße Tamare hat die Glühende gefunden, er umſchlingt ſie, ſie gibt ſich ihm, der Rauſch überwallt ſie, das Hohelied erklingt:

Carlotta: Ihr liebt mich? 's iſt gut.
Doch laßt mich blicken
durch eure Maske.
Seid Ihr Alviano?
Nein Ihr ſeids nicht.
Schön von Geſtalt
ein ſchmucker Knabe.
Tamare: O ſchönſte Carlotta
wie ſprichſt du ſeltſam!
Carlotta: Seltſam, mein Liebling?
Gib deine Hand —
ah, ſie iſt weich und heiß,
und wohlig fühlt ſie ſich an;
da — ſpürſt du mein Herz
wie es heftig ſchlägt?
Du hältſt es ſanft
und darfſt's nicht quälen;
hältſt es umſpannt ganz
lind und leiſe.
Hopla, mein Süßer!
Beide: Komm, laß uns eilen;
Kurz iſt die Nacht
und der Morgen nahe.

Dies alſo iſt das Hohelied der Sinnenluſt. „Hopla, mein Süßer" — ein Liebeswort für die Ewigkeit geprägt.

❧

Genug der bittern Scherze. Denn mir iſt ernſt, glauben Sie mir, auch wenn's Ihnen ſchwer fällt. Wären Sie ein Muſiker mittlerer Güte, es wäre belanglos, ob Sie gute oder ſchlechte Texte vertonen. Aber Ihre Muſik in ihrer hinreißenden dramatiſchen Kraft, vermählt mit einem Drama muſikhafter Wurzel: das könnte ein Myſterium-Spiel ergeben, wie deſſen unſere Zeit enträt, wie deſſen unſere Zeit mehr als eine bedarf.

Die Geſchichte der ernſten Oper iſt die Geſchichte eines großen Irrtums. Immer wieder wurden die Geſetze des Sprechdramas auf das Tondrama angewandt. Und doch ſind alle dramatiſchen Werkzeuge: Handlung, Motivierung, Explikation für die Oper völlig unbrauchbar. Sie iſt Alfresco-Kunſt, ſie iſt auf große, einfache, allverſtandene Linien eingeſtellt. Sie muß aus der dramatiſchen Situation heraus erwachſen, nie aus dem dramatiſchen Detail; aus den letzten Gefühlslinien, nie aus der Pſychologie; ſie muß irrationales Geſchehen darſtellen, nicht rationales; ſie muß wahrhaft einer „andern Welt" entſtammen, nicht der, darin ſich unſer wirkliches Leben abſpielt, oder das mögliche Leben irgendwelcher Menſchen irgendwelcher Zeit.

Wie die einfachen, als „Kyrie", „Agnus", „Miſerere" charakteriſierten Gefühlslagen zureichenden Grund für die unerſchöpflichen Tonumkleidungen der myſtiſchen heiligen Handlung und Wandlung boten: ſo können auch die fünf oder ſieben weltlichen Grundgefühle der Menſchen den Stramin abgeben, auf dem die Oper die Zauberfarben ihres Tongewebes ausbreitet.

Vielleicht iſt gerade heute die Entwicklung reif zur Schaffung des Dramas der Töne. Drängt doch auch im Wortdrama unklares Wollen nach Rückführung dramatiſchen Geſchehens auf einfache große Grundlinien des Gefühls. Drängt doch der Dichter heißes Bemühen nach Sprengung der Ketten des Wortes, aus denen nur Muſik das Gefühl völlig befreit.

Muſik drängt nach begreifbarer Geſtaltung, das Wortdrama nach gefühlsmäßiger Entſtaltung.

Vielleicht bedarf es nur eines Blickes der Erkenntnis um beider Verlangen einander in die Arme zu führen, aufzulöſen zu höherer Einheit, auferſtehen zu laſſen in lebensfähigem Kinde: der neuen Oper. Die wäre jenen myſtiſchen, beſtrickenden Weſen vergleichbar, in denen ſich menſchliches und elbiſches Weſen gleichermaßen miſcht, und die aus dunklen Augen den Blick in die irdiſche Welt tauchen und zugleich in die außerirdiſche. Beiden zugehörig — beiden fremd . . .

❧



Der Lehrer Arnold Schönberg

Von Egon Wellesz

(Schluß.)

„Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt." So beginnt das Vorwort zur „Harmonielehre", dem Werke, in dem Schönberg seine theoretischen Anweisungen und Erfahrungen niedergelegt hat. Es ist eine Handwerkslehre, die nicht mehr zu geben verspricht, als sie geben kann, aber viel mehr gibt, als sie verspricht. Dieses Buch führt tiefer in das Wesen der Musik ein, als jedes andere Lehrbuch; man lernt darin nichts von den ewigen Gesetzen der Musik; man lernt Denken und Suchen.

Es ist begreiflich, daß dieses Buch von Seite der Theoretiker die schärfste Ablehnung erfahren hat, daß es den Konservativen zu kühn in der Beseitigung der Autorität war, und den anderen zu wenig Anweisungen zum „Modern"-Komponieren brachte.

Schönberg ist aber als Lehrer jedem allzu frühen theoretischen Formulieren feind, er hat eine Aversion gegen Leute, die mit der modernen Theorie gleich bei der Hand sind, bevor sie noch komponiert haben, also gegen die, bei denen das Neue nicht Ausdruck eines Erlebnisses ist, sondern Resultat einer Spekulation. Man sieht, wie vorsichtig

er in den Kapiteln der „Harmonielehre“ vorgeht, in denen er von neueren Akkordbildungen spricht. Denn wie sollte man hier klar sehen, wo man — im Grunde genommen — noch keine zureichende Erklärung der Harmonik bei Bach, beim letzten Beethoven, bei Schumann, Wagner und Brahms besitzt?

Daß die Theoretiker mit der „Harmonielehre“ nicht einverstanden sind, ist ihnen nicht weiter übel zu nehmen, wenn man Stellen wie die folgenden, gleich zu Beginn durchliest:

„Keine Kunst ist in ihrer Entwicklung so sehr gehemmt durch ihre Lehrer wie die Musik. Denn, niemand wacht eifersüchtiger über sein Eigentum als der, der weiß, daß es, genau genommen, nicht ihm gehört. Je schwerer der Eigentumsnachweis zu führen ist, desto größer die Anstrengung, ihn zu erbringen. Und der Theoretiker, der gewöhnlich nicht Künstler oder ein schlechter (das ist ja: Nicht-Künstler) ist, hat also allen Grund, sich um die Befestigung seiner unnatürlichen Stellung Mühe zu geben. Er weiß, am meisten lernt der Schüler durch das Vorbild, das ihm die Meister in ihren Meisterwerken zeigen. Das fühlt er, und sucht Ersatz zu schaffen, indem er an Stelle des lebendigen Vorbildes die Theorie, das System setzt.“

Schönberg wendet sich gegen die Macht, die sich der Theoretiker durch ein Bündnis mit der Ästhetik zu sichern sucht. Wie wenig grandios klinge es, wenn der Lehrer dem Schüler sagt, eines der dankbarsten Mittel zur Erzielung musikalischer Formwirkung sei die Tonalität, und wie anders klinge es, wenn er vom Prinzip der Tonalität als von einem Gesetz spricht.

Er wendet sich also exakt gesprochen, dagegen, den Lehren der Wissenschaft von der Musik die Bedeutung normativer Begriffe zu geben. Die Musiklehre gehört nach Schönbergs Auffassung und nach der Art, wie er sie anwendet, zu den explikativen Wissenschaften, die das Sein erklären, und nicht zu normativen, die ein Sollen bedingen.

Jede vorgefaßte Theorie führt dazu, den Erscheinungen, den Kunstwerken Zwang anzutun. Und man darf nichts als gegeben ansehen als die Erscheinungen. Wie kann man sagen: „Das klingt gut oder schlecht? Wer ist Richter darüber? Die Autorität des Theoretikers? Der sagt, wenn er nicht begründet, aus, was er weiß (was er also nicht selbst gefunden, sondern gelernt hat) oder was alle glauben, weil es die Erfahrung aller ist. Aber die Schönheit ist nicht die Erfahrung aller, sondern höchstens die Erfahrung einzelner. Vor allem aber, wenn ein derartiges Urteil ohne weitere Begründung sollte dastehen dürfen, dann müßte die Begründung mit solcher Notwendigkeit aus dem System hervorgehen, daß sie erläßlich wäre.“

Hier setzt die positive Arbeit Schönbergs ein, von der ich ein Beispiel geben möchte. Es betrifft die Behandlung eines Verbotes in der Harmonielehre, das allen jungen Musikern schon viel Kopfzerbrechen gekostet: warum parallele Quintenfortschreitungen verboten sind.

Das Verbot, von einem Quintenverhältnis parallel in ein anderes Quintenverhältnis überzugehen, wird damit motiviert, das eine ſolche Bewegung ſchlecht klinge. Schönberg hält dieſe Erklärung für falſch und ſucht nach einer anderen Begründung. Denn wie könnten Quintenparallelen an ſich ſchlecht klingen, da man doch jahrhundertelang in parallelen Quinten geſungen habe? Etwas anderes aber: ſie wurden von anderen Bewegungen verdrängt, kamen außer Gebrauch, „ſo daß das Ohr darauf eingeſtellt war, das gelegentliche Vorkommen ſolcher Verbindungen für neu, für befremdend zu halten. Während das Umgekehrte wahr iſt. Es war alt, aber nur vergeſſen."

Dem Schüler rät Schönberg, ſich an das Verbot zu halten, ſo lange er lerne. Später würde er ſelbſt darüber hinauskommen. Es habe aber keinen Sinn, dies eine Verbot aufzuheben und an den anderen Beſtimmungen der Harmonie feſtzuhalten. Man könnte dem Schüler eigentlich ſagen: jeder Zuſammenklang, jede Fortſchreitung iſt möglich. Aber man hat heute noch nicht genug Diſtanz zu den Dingen, um die Bedingungen feſtzuſtellen, unter denen ſich dieſer neue Prozeß vollzieht. Und ſo rät er dem Schüler, den Weg zu gehen, den die Entwicklung gegangen iſt.

„Lernt er Harmonielehre nur aus Intereſſe für die Kunſtwerke, will er dadurch nur beſſeres Verſtändnis für die Meiſterwerke gewinnen, dann iſt es für ihn ja belanglos, ob er die kurze Zeit über, die er ſich mit der Hervorbringung muſikaliſcher Gebilde ſelbſt befaßt, moderne oder unmoderne Übungsbeiſpiele anfertigt. Aber von Belang für ihn mag es ſein, daß ihn eine Lehre dahin führt, auch Hervorbringungen anderer Jüngerer als notwendige Ergebniſſe der Schönheitsentwicklung anzuſehen, die das Ohr der Älteren verpönt. Und das wird ihm werden. Iſt er aber Komponiſt, dann ſollte er ruhig warten, wohin ihn ſeine Entwicklung, ſeine Natur drängen wird; und ſollte nicht wünſchen, Dinge zu ſchreiben, deren Verantwortung man nur mit dem Einſatz einer vollen Perſönlichkeit zu übernehmen vermag: Dinge, die Künſtler faſt widerwillig, dem Zwange ihrer Entwicklung gehorchend, geſchrieben haben, aber nicht aus dem hemmungsarmen Mutwillen formunſicherer Vorausſetzungsloſigkeit."

Ich glaube, dieſe Sätze werfen auch auf Schönbergs Schaffen ein aufhellendes Licht. Es iſt in ihm, wie bei jeder großen und echten Kunſt, nichts von dem Standpunkt „pour épater le bourgeois" zu finden, aber auch nichts von der Freude am Umſturz, am Revolutionären, mit dem viele junge Künſtler ſich über ſich ſelbſt hinauszuſchrauben ſuchen. Er ſucht, ſo lange es irgendwie möglich für ihn iſt, am Traditionellen feſtzuhalten; erſt wenn ſeine ganze Natur dagegen iſt, wenn der innere Zwang übermächtig wird, entſchließt er ſich, die gegebene Bahn zu verlaſſen und neue Wege zu gehen.

Ungemein wichtig iſt die Auseinanderſetzung mit dem Begriff der Diſſonanz. Schönberg hebt den Gegenſatz zwiſchen ihr und der Konſonanz auf, und definiert die Konſonanzen als die näherliegenden, einfacheren, die Diſſonanzen als die entfernterliegenden, komplizierteren Verhältniſſe zum Grundton. Er läßt alſo nur einen graduellen Unterſchied zwiſchen Konſonanzen und Diſſonanzen gelten. Die Konſonanzen ergeben ſich als die erſten Obertöne und ſind deſto vollkommener, je näher ſie dem Grundton

liegen. Je entferntere Obertöne in Betracht kommen, desto weniger ordnen sie sich dem ruhenden Gesamtklang ein und bedürfen dann einer Auflösung.

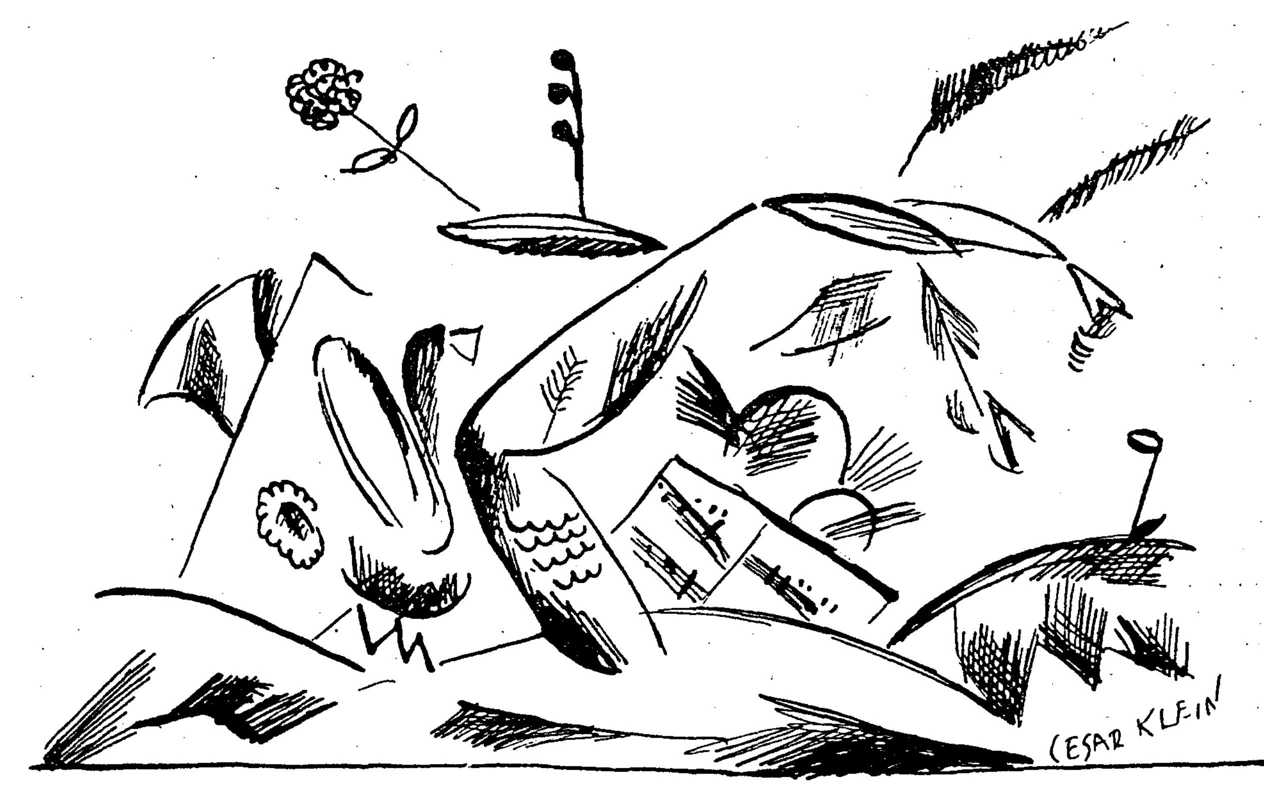
Durch die Aufhebung des Gegensatzes von Konsonanz und Dissonanz fällt auch die, längst nicht mehr stichhaltige, ästhetische Bewertung der Konsonanzen als schöner, der Dissonanzen als häßlicher Klänge. Denn wenn der Gegensatz nicht mehr existiert, wenn die Dissonanzen nur fernere Beziehungen zum Oberton sind, wo endet das Schöne und wo beginnt das Häßliche?

„Die Schönheit gibt es erst von dem Moment an, in dem die Unproduktiven sie zu vermissen beginnen. Früher existiert sie nicht, denn der Künstler hat sie nicht notwendig. Ihm genügt die Wahrhaftigkeit. Ihm genügt es, sich ausgedrückt zu haben. Das zu sagen, was gesagt werden mußte: nach den Gesetzen seiner Natur. Die Gesetze der Natur des genialen Menschen aber sind die Gesetze der zukünftigen Menschheit. Die Auflehnung der Mediokren gegen sie ist genügend erklärt durch den Umstand, daß diese Gesetze gut sind. Die Auflehnung gegen das Gute ist im unproduktiven Menschen ein so starker Trieb, daß sie, um ihre Blöße zu bedecken, sehr dringend die Schönheit braucht, die die Genialen ihr unbeabsichtigt schenken. Aber die Schönheit, wenn sie überhaupt existiert, ist unfaßbar denn sie ist nur dort vorhanden, wo einer, dessen Anschauungskraft allein imstande ist, sie hervorzubringen, allein durch diese Anschauungskraft sie schafft, sie jedesmal neu schafft, so oft er schaut. Mit dieser Anschauung ist sie da, sowie die zu Ende ist, hört sie wieder auf. Die andere Schönheit, die man besitzen kann, in festen Regeln und festen Formen, diese Schönheit ist die Sehnsucht der Unproduktiven. Dem Künstler ist sie nebensächlich wie jede Erfüllung, denn dem Künstler genügt die Sehnsucht, aber die Mediokren wollen die Schönheit besitzen. Dennoch gibt sich dem Künstler die Schönheit, ohne daß er sie gewollt hat, denn er hat ja nur die Wahrhaftigkeit angestrebt."

Zu den schönsten Abschnitten dieses, an außerordentlichen Gedanken und Einfällen überreichen Buches gehören die, in denen Schönberg, von besonderen Akkorden bei Bach und Mozart ausgehend, den Übergang zu Vorhalten, Nonen- und Quartenakkorden findet. Wenn man die Notenbeispiele durchsieht, staunt man über den nieversiegenden Quell, aus dem die vielen hundert Lösungen gewonnen sind.

Nur gelegentlich werden Beispiele aus dem eigenen Schaffen angeführt, z. B.: die Umkehrung eines Nonenakkordes mit der Non im Baß, die es nach der Theorie nicht gibt, aber im „Sextett" vorkommt, so daß Schönberg sagt, er verstehe die Aufregung jener Konzertgesellschaft, die das „Sextett" wegen dieses Akkordes (das wurde wirklich so begründet) ablehnte. Natürlich, eine Umkehrung des Nonenakkordes gibt es nicht; also auch keine Aufführung: denn man kann doch nicht etwas aufführen, was es nicht gibt. Und so mußte er einige Jahre warten.

Wenn man aber die Werke der ersten Periode bis zum Quartett, opus 7, durcharbeitet, so wird man leicht erkennen, wie eng die Beispiele in der Harmonielehre mit dem Schaffen Schönbergs zusammenhängen, wie auch sie „erfunden" sind, und den Stempel seiner Persönlichkeit tragen.



Verantwortlicher Schriftleiter für den besonderen Teil: Fritz Fridolin Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstraße 35b
Betreffende Einsendungen sind an obige Adresse zu richten.

Zum Bau der Berliner Volksoper

Von Bruno Taut

II.

In No. 21 I. Jahrgang dieser Zeitschrift sind die programmatischen Grundlagen betrachtet worden, welche sich für den Architekten aus dem Wunsche eines Massen-Musikspielhauses für 5000 Zuschauer und mehr ergeben würden. Diese Frage greift weit in die Zukunft, da die künstlerische Frage bei dem heutigen Stande der Dinge (wie bereits ausgeführt wurde) in Problematik gehüllt ist. Dazu treten aber die großen materiellen Schwierigkeiten, welche selbst bei stärkster Energie den Bau eines solchen Hauses auf eine größere Zeitspanne hinausdehnen würden.

Zudem ist anzunehmen, daß es nicht die eigentliche Neulandlust ist, welche heute zur Bildung des Volksoperunternehmens und zur Organisation in Form einer Aktiengesellschaft geführt hat, sondern vielmehr der Wunsch, die vorhandenen Opernwerke denen zugänglich zu machen, die nicht die Mittel für den Besuch in den alten Opernhäusern aufbringen können. Dieser Wunsch wird von der Organisation schon jetzt in der Weise erfüllt, daß in vorhandenen Sälen unter möglichster Anpassung an die vorhandenen Räume gespielt wird. Man kann sich aber in diesen Fällen von der Empfindung nicht befreien, daß eine gewiße Spannung zwischen dem gegebenen Rahmen und den Anforderungen, die das vorhandene Musikdrama nun einmal stellt, bestehen bleibt. Andererseits bergen kleinere Bühnen, die man mit einer hinlänglich genügenden technischen Einrichtung übernehmen könnte, den Nachteil in sich, daß diese Theater wegen der Zulassung einer zu geringen Besucherzahl wirtschaftlich nicht rentabel sind. Das Höchstmass für die Zuschauerzahl habe ich in Heft 21 für bestehende Opernwerke auf etwa 2000 angenommen. Ist mit dieser Zahl oder vielleicht einer etwas höher gegriffenen die Maximalgrenze im künstlerischen Sinne erreicht, so stellt sie von der wirtschaftlichen Seite betrachtet gleichzeitig eine Mindestgrenze dar, wenn die Eintrittsgelder ein möglichst niedriges Mass einhalten sollen.

Der nächstliegende Gedanke zur Erfüllung dieser Wünsche liegt darin, bisherige Theater, welche sich in Prole-

tarierviertein oder deren Nähe befinden, daraufhin zu untersuchen, ob sich durch geschickte Umbauten, Einziehen eines Ranges u. dergl. die vorhandene Zuschauerzahl auf jenes notwendige Maß erhöhen läßt. Dies ist nach meiner Ansicht in bestimmten Fällen wohl möglich. Ein Bedenken künstlerisch-architektonischer Art könnte dabei auftauchen, nämlich, daß derartige ältere Bauten so viel Kitschiges und Geschmackloses an sich tragen, daß ihre Herrichtung einem Neubau fast gleich kommen würde. Diese Bedenken sind gerade in denjenigen Fällen, wo es sich um Kitsch in Reinkultur handelt, am wenigsten begründet. Hier ist der Kitsch ein unterbewußter Protest gegen akademische Öde, und im rein konstruktiven Gefüge, in der Raumanordnung usw. haben solche Bauten mitunter etwas geradezu Eigenartiges. Für den umbauenden Architekten kann eine derartige gegebene Primitivität, die oft einen Zug von Liebenswürdigkeit und Lebensfreude in sich trägt, im höchsten Maße anregend wirken und ihn zwangsweise von der Monumentalisis, auf die er auf Grund seiner künstlerischen Entwicklung eingeschworen war, befreien. Voraussetzung ist natürlich ein kleiner Rest von geistiger Elastizität. Wenn aber dieser Architekt von vornherein den Begriff der Scheinmonumentalität garnicht in sich trägt, dann wird er in solchen Fällen entzückende volkstümlich festliche Räume schaffen und auch das Äußere dieser Bauten im gleichen Sinne gestalten können, ohne daß übermäßige Mittel notwendig sind. Die künstlerischen Mittel liegen bei derartigen Aufgaben in der geschickten, massstäblich richtigen und deshalb flüßigen und leichten Verwendung der Farbe. Schwere Kronleuchter und sonstiger Metallkrimskrams wird herausgenommen und verkauft, die Decke spannt sich in der neuen Gestaltung wie ein festliches Zelt über den Raum, Glas und Spiegel werden beibehalten, bemalt, in den Organismus durch besondere Fassungen gebunden u.s.w. Die Möglichkeiten sind unerschöpflich. Man stelle sich ein Gewölbe, wie es eines solcher Theater überspannt, beispielweise so behandelt vor: anstelle der herausgenommenen Mammuthkronleuchter liegt die Beleuchtung des Raumes für den Gast verdeckt hinter soffitenartigen Stuckprofilen, welche wie ein Netz dieses Gewölbe überziehen, Das Licht auf diesen Soffiten streift nur die Deckenflächen, welche bemalt sind, in einer Farbenverteilung, die in ihrer Glut zu den einzelnen Lichtquellen harmonisch ausgeglichen werden. Der Eindruck wäre der eines prachtvollen Teppichs, der in sich wie ein Gewölbe aus Glas leuchtet, ohne das Auge zu blenden. Hiermit könnte meine Forderung auf festlichen Glanz auch im Zuschauerraum, der natürlich unaufdringlich sein muß, und auf die Absage gegen die Monumentalisis erfüllt werden. Dies sind Dinge, die man nicht bildlich zeigen kann, sondern die sich nur konkret bauen lassen, wobei, um Mißverständnisse zu vermeiden, noch gesagt werden müßte, daß man sich nach keiner Richtung hin irgend etwas Schematisches darunter vorzustellen hat, weder nach der Richtung des gewollt-Großartigen und Prunkhaften noch nach der Richtung des Höhlenartigen. Es handelt sich hier um den harmlos heiteren Stil eines volkstümlichen Festcharakters.

Was über die Frage der Umbauten eben gesagt wurde, bezieht sich auf die Anpassung an bestimmte Gegebenheiten. Wenn aber Neubauten in solchen Dimensionen für ca. 2500 Zuschauer in Aussicht genommen werden, so bleibt die Aufgabe des Architekten (abgesehen von den Anpassungen) die gleiche in Bezug auf den Stil. Nur kann er sich dann bei der besten Lösung der praktischen Anforderungen in der Fülle der künstlerischen Möglichkeiten frei und weit bewegen. Unbegrenzte Auswirkung ist nur denkbar, wo dem Schaffenden von den aktiven Kräften absolutes Vertrauen entgegengebracht wird, das ihn vor der Skepsis der weniger Aktiven schützt. Nur so ist ja überall und zu allen Zeiten ein guter Bau zustande gekommen. Vertrauen ist die eigentlich gestaltende bauende Kraft; aber ebenso ist Mißtrauen an anderer Stelle geboten und notwendig und leider fast nie betätigt worden, nämlich gegenüber dem sogenannten Theaterfachmann, der auf Grund seiner „Erfahrungen" als Spezialist spielend allerhand technische und praktische Scherze bewältigt, mit der Baupolizei auf Du und Du steht und dafür vom Geistigen und Künstlerischen der Aufgabe keine Ahnung hat. Solche Existenzen, die sich wie so manche heute Architekten nennen, sollen durchaus nicht umgebracht werden. Sie können im Dienste der Sache wohl verwertet werden, wenn sie in dem Rahmen ihrer Fähigkeiten als Ingenieure und technische Berater mithelfen. Es geht aber nicht an und es wird nie etwas Gutes entstehen, wenn sie den Auftraggeber mit ihren Erfahrungen über Treppenanlagen, Zugänge, Bühnenapparat, Feuerschutzvorrichtungen, baupolizeiliche Kniffe u. dergl. „einwickeln" und die Architektur dann so nebenbei mit übernehmen. Unter der Masse der in den letzten Jahrzehnten gebauten Theater bilden diejenigen eine verschwindende Ausnahme bei denen die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Problem überhaupt berührt ist. Ebenso kennzeichnend für die heutige Auffassung vom Architekten ist der Irrtum bei den Laien, daß sie den „Künstler", der sich mit architektonischen Problemen abgibt, als Fremdling gegenüber Zweckmässigkeitsfragen ansehen, weil er diese Fragen nicht in ben Vordergrund stellt und sie vielmehr als Folge der Gesamtkonzeption behandelt. Daraus ist noch keineswegs zu folgern, daß er weniger praktisch ist als der sogenannte Spezialist, vielmehr ordnet er die praktischen Fragen einem höheren Gesichtspunkt unter, den der Fachmann nicht kennt. Und es gibt Beispiele genug, in denen sich schließlich der künstlerische Architekt als der bessere Praktiker erwiesen und den Anlaß zu neuartigen Konstruktionen und Berechnungen gegeben hat. Es entspringt eben jede geistige Schöpfung letzen Endes aus der Intuition und ebenso auch die vollendete Lösung des Zweckes, da sie eine geistige Schöpfung sein muß. Daß dieser Architekt zunächst der Erfahrung mißtraut und am Anfang nicht gleich technische Knifflichkeiten aus dem Handgelenk schüttelt, sondern bei jeder neuen Aufgabe eine gewisse Bescheidenheit und sei es auch anscheinende Unsicherheit zeigt, spricht nur für ihn. Schinkel sagt etwa: Die schöpferischen Menschen sehen in ihrer Aufgabe ein Neuland. Sie betreten dieses Land mit dem Willen des Suchenden. Deshalb haben sie zunächst

etwas Unsicheres und Unbestimmtes in ihrem Wesen, während die Wiederholer bestimmt und sicher von vorherein auftreten, weshalb man sich vor ihnen hüten muß.

Greife ich nun nach dieser kurzen Erörterung des organisatorischen Problems, das in seiner Kompromißstellung auf keinem Gebiet so zersetzende Folgen gehabt hat wie im Theaterbau, auf die eigentliche Baufrage zurück, so muß ich hervorheben, daß meine Ausführungen auf der Annahme basieren, die bestehenden Opernwerke sollen nicht viel anders als in der überlieferten Weise dargeboten werden. Es bleibt aber noch die Überlegung offen, ob das feste Haus eine unbedingte Notwendigkeit ist. Es wäre zu erwägen, ob nicht grundsätzlich eine andere leichte Form zur Belebung des Theaterwesens heute vonnöten wäre. Das wandernde Zelt in den verschiedenen Gegenden der Grossstadt mit einem sehr reduzierten Apparat wäre vielleicht die radikale und grundsätzliche Lösung der Frage, wie wieder lebendige Beziehungen zwischen Darsteller und Publikum entstehen können. Ein solcher Versuch hätte den Vorteil eines geringen Risikos und würde den Boden schaffen, aus dem das neue Kunstwerk, das neue Musikspiel leicht und in Verbindung mit dem Volk entspringen könnte.

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200%. Der frühere Sortimenterzuschlag von 10% darf nicht mehr erhoben werden.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester

nichts erschienen und gemeldet.

b) Kammermusik

Bapst, Heinrich: op. 11 Klaviertrio noch ungedruckt [Uraufführung 14. 1. Berlin]

Brun, Fritz: Sonate (d) f. Pfte u. Viol. Hüni, Zürich 8 M.

Brandt, Fritz: op. 6 Sonate (c) f. Vcell u. Pfte. Bisping, Münster 9 M.

Brauer, Max: Sextett (g) f. Pfte, Fl., Ob., Klarin., Horn und Fagott. Breitkopf & Härtel 20 M.

Denzler, Robert: op. 11 Suite f. 2 Solo-Violinen. Hüni, Zürich 6 M.

Jarnach, Philipp: op. 10 Quintett f. 2 Viol., 2 Br. und Vcllo. Schlesinger, Berlin Part. 1,50 M.; St. 12 M.

Jordan, Sverre: op. 16 Sonate (g) f. Viol. u. Pfte. Norsk Mus. Forlag, Christiania 6,50 M.

Juon, Paul: op. 39 Trio Caprice nach Goesta Berling. Neue Aufl.: op. 50 Klavierquartett Nr 2. Neue Aufl. Schlesinger, Berlin

Prohazka, Karl: op. 16 Quintett (e) f. 2 Viol., Br., Vcell und Baß. Hüni, Zürich Part. 12 M.; St. 18 M.

Sibelius, Jean: op. 56 Voces intimae. Streichquartett (d). Neue Aufl. Part. u. St. Schlesinger, Berlin

Valen, Fartein: op. 3 Sonate (F) f. Viol. u. Klav. Norsk Mus. Forlag 7 M.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bach, Joh. Bernhard: Erste Ouvertüre f. Sologeige und Streichorch. (A. Fareanu). Breitkopf & Härtel. Part. 10 M.; St. (mit Cembalo) 10,50 M.

Bartok, Bela: op. 18 Etüden f. Klav. Univers.-Ed. 2,50 M.

Beethoven, Ludwig van: Sonaten für Pianoforte (Karl Friedberg). Schott, Mainz 2 Bde je 9,20 M.

Berg, Alban: op. 1 Sonate f. Klav. 2. verbess. Aufl. Schlesinger, Berlin

Chaumont, Emile: 36 Etudes de Technique p. Viol, Edit. revue. Chester, London 18 M.

Chopin, F.: Klavierwerke (Emil Sauer) Bd 11 Konzerte (mit untergelegt. 2. Klav.) Schott, Mainz 6,50 M.; Bd 12 Konzertstücke dsgl. 4,50 M.

Eberhardt, Siegfried: Virtuose Violin-Technik. Lehrweg zur natürlicheu Entwicklung technischer Vollendung, Deutscher Musik-Verl. Dur u. Moll, Berlin 25 M.

Kornauth, Egon: op. 10 Fantasie f. Pfte. Doblinger, Wien 5 M.

Rachmaninoff, S.: op. 39 Neuf Etudes-Tableaux pour Piano. Russischer Musik-Verl., Berlin je 2 bis 2,50 M.

Waterman, Adolf: op. 7 Lotos. Ballet-Suite f. Pfte. Bote & Bock 12,50 M.

Zilcher, Hermann: op. 15 Suite f. 2 Viol. mit kleinem Orchester. Breitkopf & Härtel Part. 20 M.

II. Gesangsmusik

a) Oper

Fleck, Fritz: Psyche. Eine symphdnische Handlung in 3 Akten und einem Nachspiele noch ungedruckt. Zur Uraufführung im Aachener Stadttheater angen.

b) Sonstige Gesangsmusik

Albert, Eugen d': op. 31 Sieben Lieder nach Gedichten von Carl Seelig f. 1 Singst. m. Pfte. Breitkopf & Härtel 6 M.

Berg, Alban: op. 2 Vier Lieder f. 1 Singst. mit Klav. nach Gedichten von Hebbel und Mombert. 2. verbesserte Aufl. Schlesinger, Berlin

Hensel, Walter (Julius Janischek): Der Prager Spielmann. Alte und neue Weisen zu singen und auf allerlei Instrumente zu spielen. Böhmerland-Verl., Eger 10 M.

Jemnitz, Alexander: op. 6 Neun Lieder f. Bariton mit Pfte. Wunderhorn-Verlag, München 7,50 M.

Kallenberg, S. [München]: Salomo (von Heine) für Bariton u. Orch.; 4 Sonette (nach D. G. Rossetti) für Bariton u. Klav.; Gesang der Frauen, deren Männer im Kriege sind (nach Brentano) f. vierst. Frauenchor mit Klav. noch ungedruckt

Koeßler, Hans: Kinderlieder nach Dichtungen von Friedrich Güll für 1 Singstimme mit Pianoforte. Simrock, Lpz 6 M.

Kornauth, Egon: op. 21 Sechs Lieder f. 1 Singst. mit Pfte; op. 22 Sechs Lieder nach Hermann Hasse f. dsgl. Doblinger, Wien. Jedes Lied je 1,00 bis 1,50 M.

Lendvai, Erwin: op. 21 Sechs Minnelieder f. Männerchor. Simrock, Lpz Part. 2,50; St. 2 M.; op. 22 Der Minnespiegel. Sieben vier- bis sechsst. gem. Chöre. Part. 3,—; St. 3,60 M.

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Altmann, Wilhelm — s. Brahms

Bach und Busoni — s. Leichtentritt

Bach im Klavierunterricht. Von T. Niechciol — in: Zeitschr. f. Mus. 1

Bartok, Bela — s. Schönberg

Beethoven-Heft des Merker (H. 24); vgl. Bittner; Castle; Gregor; Lechthaler; Polgar; Prüfer; Wahle

—'s Andante favori. Von Martin Frey — in: Ztschr. f. Mus. 24

— Zur B.-Auffassung. Von Adolf Diesterweg — in: Allgem. Musik-Ztg 1

— u. Berlin. Von P. Martell — in: Ztschr. f. Mus. 24

— u. die Brunsviks. Von La Mara. Siegel, Lpz 12 M.

— Zur Textgeschichte von B.'s Fidelio. Von Wilhelm Zentner — in: Ztschr. f. Mus. 24

— 'sche Form. Von Udo Rukser — in: Die Tonkunst 2

— 's Jugendsonaten und Sonatinen. Von Edwin Janetschek — in: Ztschr. f. Mus. 24

— und die moderne Musik. Von Wilhelm Fischer — in: Musikblätter des Anbruch 19

—'s Sendung. Von Herm. Csillag — in: Der Merker 1

— -Stätten in Wien und Umgebung von Bertha Koch. Mit 124 Bildern. Schuster & Löffler, Berlin 6,25 M., geb. 8,75 M.

— und seine Verleger S. A. Steiner u. T. Haslinger in Wien, A. M. Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr und Briefwechsel, m. über 30 ungedruckten Briefen und anderen Schriftstücken bearb. von Max Unger. 8°. Schlesinger, Berlin M. 12 n.

— und wir. Von Fritz Prelinger — in: Deutsche Militär-Musikztg 52

Beier, Othmar — s. Musikziele

Beifall, Vom. Von Max Scknceider — in: Schles. Musikzeitung 1

Berlin — vgl. Beethoven

— vgl. Schlesinger

Bie, Oskar — s. Klavier

Bittner, Julius: Instrumentations-Retouchen bei Beethoven — in: Der Merker 24

Brahms, Johannes: Briefwechsel Bd 14: Briefwechsel mit seinen Verlegern Breitkopf & Härtel, Bartholf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, C. W. Fritsch u. Robert Lienau. Hrsg. v. Wilh. Altmann. Deutsche Brahms-Ges., Berlin 28 M., geb. 35 M.

Breitkopf & Härtel — s. Brahms

Bruckner. Gloria Anton Bruckners. Von Ernst Lissauer. Meyer-Ilschen, Stuttgart 15 M. geb.

Brunsvicks, Die — s. Beethoven

Bülow, Hans v. Sein Leben und sein Schaffen. Unter Mitwirkung von Cosima Wagner, Daniela Thode und v. Heldburg hrsg. v. Richard Graf Du Moulin-Eckart. Rösl & Co., München 30 M.

Busoni-Heft. Musikblätter des Anbruch III, 1. 2 (Verzeichnis seiner sämtlichen Werke; Aufzeichnungen u. Tagebuchblätter; vgl. Chantavoine; Dent; Draber; Jarnach; Leichtentritt; Selden-Goth; Simon)

Castle, Eduard: Beethoven u. Lenau — in: Der Merker 24

Chantavoine, Jean Philippe: Ferruccio Busoni — in: Musikblätter des Anbruch III, 1. 2

Chopin, Friedrich. Von Hugo Leichtentritt. 2. verb. Aufl. Schles. Verl.-Anstalt, Berlin geb. 42 M.

Csillag, Hermann — s. Beethoven

Dasaliel, Joseph — s. Intektualisierung

Demmel, Karl — s. Mahler

Dent, Edward J.: Busoni und das Klavier; Busoni als Komponist — in: Musikblätter des Anbruch III, 1. 2

Diesterweg, Adolph — s. Beethoven

Draber, H. W.: Busoni in Weimar — in: Musikblätter des Anbruch III, 1. 2

Du Moulin-Eckart, Richard Graf — s. Bülow

Fischer, Wilhelm — s. Beethoven

Forchhammer — s. Singen

Frey, Martin — s. Beethoven

Fritzsch, E. W., Musikverleger — s. Brahms

Gabl, J. — s. Volksschul-Gesangunterricht

Gatti, Guido M. — s. Toscanini

Glück, Guido — s. Mraczek

Goethe — vgl. Selden-Goth

— 's Beziehungen zu musikalischen Personen während seines Kuraufenthaltes in Karlsbad. Von M. Kaufmann — in: Zeitschr. f. Mus. 1

Gregor, Josef: Z. ält. Inszenierg. d. Fidelio — in: D. Merker 24

Günther, Siegfried — s. Mahler

Härtel, Musikverleger — s. Brahms

Haslinger, Tobias, Verleger in Wien — s. Beethoven

Heldburg, v. — s. Bülow

Heuberger, Richard — s. Schubert

Hoffmann, R. St. — s. Specht

Jarnach, Philipp: Das Stilproblem der neuen Klassizität in Werken Busonis — in: Musikblätt. d. Anbruch III, 1. 2

Janetschek. Edwin — s. Beethoven

Intellektualisierung der Musik. Von Joseph Dasaliel — in: Musikblätter des Anbruch 19

Junker, Hermann — s. Torri

Kapp, Julius — s. Schreker

Kaufmann, M. — s. Goethe

Klavier, Das. Von Oskar Bie. Mit zahlreichen Abbild. 3. Aufl. Paul Cassirer, Berlin geb. 80 M.

Klemperer. Otto K.'s Missa in C. Von Arnold Schmitz — in: Musikblätter des Anbruch 20

Koch, Bertha — s. Beethoven

Laienbrevier, Musikalisches — s. Unger, Hermann

La Mara — s. Beethoven

Lechthaler, Josef: Beethoven als Kirchenmusiker — in: Der Merker 24

Leichtentritt, Hugo: Busoni und Bach — in: Musikblätter des Anbruch III, 1

— s. Chopin

Lienau, Robert, Musikverleger — s. Brahms

Lissauer, Ernst — s. Bruckner

Mahler. Form und Wesen des Mahlerschen Liedes. Orchester- u. Kammerlied. Von Siegfr. Günther — in: Zeitschr. f. Mus. 1

— Gustav M.'s achste Sinfonie. (Ein Gedicht) von Karl Demmel — in: Zeitschr. f. Mus. 1

Martell, P. — s. Beethoven

Moderne Musik — vgl. Beethoven

Mraczek. Joseph Gustav M.'s Werke. Von Guido Glück — in: Musikblätter des Anbruch 19

Musik — s. Intellektualisierung

Musikalisches Laienbrevier — s. Unger, Hermann

Musikgedichte — s. Sandberger; Unger

Musik-Ziele. Von Othmar Beier — in: Musikblätter des Anbruch 20

Niechciol, T. — s. Bach

Okkulte Musik. Von Emil Petschnig — in: Allmeine Musik-Ztg 1

Peters, C. F., Musikverlag — s. Brahms

Petschnig. Emil — s. Okkulte Musik

Pfordten, Hermann v. d. — s. Schubert

Polgar, Alfred: Drei Beethoven-Impromptus — in: Der Merker 24

Prelinger, Fritz — s. Beethoven

Prüfer, Arthur: Der Schlußsatz der Heldensymphonie und Beethoveus Darstellung des rein Menschlichen — Der Merker 24

Rieter-Biedermann, J., Musikverleger — s. Brahms

Rukser, Udo — s. Beethoven

Sandberger, Adolf: Gesammelte Aufsätze zur Musikgeschichte. Drei Masken-Verlag, München 40 M.

Scherber, Ferdinand: Das volkstümliche Element in Beethoven — in: Der Merker 24

Scheuer, O. F. — s. Wagner

Schiegg. Anton: Das deutsche Lied, wie ich es nach Noten singen lerne. Grundlegende Gesangsschule für Schule u. Haus. Oldenbourg, München 3,60 M.

Schlesinger, A. M., Verleger in Berlin — s. Beethoven

Schmitz, Arnold — s. Klemperer

Schneider, Max — s. Beifall

Schönberg. Arnold Sch.'s Musik in Ungarn. Von Bela Bartok — in: Musikblätter des Anbruch 20

— Arnold Sch.'s neuer Stil. Von Erwin Stein — in: Der Merker 1

Schreker-Heft. Blätter der (Berliner) Staatsoper 3 (Schreker: Betrachtungen; Memnon Operndichtung; Biogr. Skizze v. Jul. Kapp; Die Hauptcharaktere der „Gezeichneten“ von Jul. Kapp; Schreker als Lyriker von Ernst Martin Ziegler)

Schubert, Franz. Von Richard Heuberger. 3. Aufl. ergänzt v. Hermann v. d. Pfordten. Schles. Verlagsanstalt, Berlin geb. 42 M.

Selden-Goth, Gisela: Das Goethesche in Busoni — in: Musikblätter des Anbruch III, 1. 2

Senff, Bartholf, Musikverleger — s. Brahms

Simon, James: Der musikalische Stil Busonis — in: Musikblätter des Anbruch III, 1. 2

Singen. Theorie und Technik des Singens u. Sprechens in gemeinverständlicher Darstellung. Von Jürgen Forchhammer unter Mitwirkung von Viggo Forchhammer. Breitkopf & Härtel 52 M.

Specht, Richard [der Musikschriftsteller]. Von R. St. Hofmann — in: Musikblätter des Anbruch 19

Stein, Erwin — s. Schönberg

Steiner, S. A., Verleger in Wien — s. Beethoven

Thode, Daniela — s. Bülow

Tischer, Gerhard — s. Umschwung

Torri, Pietro, als Opernkomponist. Von H. Junker — in: Denkmäler deutscher Tonkunst II. Folge 31 Bd

MENSCHEN

ZEITSCHRIFT NEUER KUNST

Herausgeber:

WALTER HASENCLEVER
HEINAR SCHILLING

Wir begannen die Herausgabe dieser Zeitschrift mit der Voraussetzung völliger Parteilosigkeit. Von dem Gedanken ausgehend, daß Leben und Sterben jedem Menschen ebenso dunkel ist wie die ganze Welt, liegt uns nichts an der Beleuchtung einiger staatlicher und gesellschaftlicher Zustände Die besondere Einstellung zu den Fragen des Daseins mag hier Widerspruch erwecken, wo dort Überzeugung waltet; Sinn der Kunst ist nicht, Übereinstimmung hervorzurufen, sondern zu erschüttern.

Wir verteidigen keine politische Anschauung; wir üben kein künstlerisches Programm. Das Gebiet des Geistes ist ohne Anfang; wir sind antipolitische Anarchisten.

Wir wissen, die erste Seite beginnend, nicht, wohin uns die letzte führen wird. Wir fordern die Immunität des Einfalls; der Titel unserer Zeitschrift lautet „Menschen".

Wir glauben nicht mehr an die schöne Geste, den Bruderkuß der empfindsamen Güte an alle Länder der Welt zu verteilen; Kunst ist für uns die eigene Scholle, auf der wir nichts als Arbeiter sind. Kunst ist Magie; ein Akt der Schöpfung, die das Wissen verliert, um Geist zu werden.

Wir erkennen, indem wir uns versammeln, keinen Richter an, außer uns selbst. Wir sehen nicht vorwärts. Wir sehen nicht rückwärts. Die Gemeinschaft ist tot. Es lebe der Mensch!

Die Zeitschrift MENSCHEN erscheint 1921 im vierten Jahr. Der Umfang der Zeitschrift, ist auf monatlich 16 Seiten festgesetzt. 16 Seiten liest der Heutige, — Zeitschriften von 60 Seiten bleiben ungelesen und sind unbezahlbar. Der Halbjahrespreis von 10.00 Mk. wird ermöglicht, um die Beschränkung auf die literarische Clique zu vermeiden, — keine deutsche literarische Revue wirkte bisher außerhalb ihres Kreises.

DRESDNER VERLAG
Dresden-A. 20, Robert Koch-Straße 9



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Auslieferungsstelle für den Buchhandel: N. Simrock G. m. b. H., Leipzig. — Geschäftsstelle: Melos-Verlag. G. m. b. H. Berlin-Weißensee. Berliner Allee 71 Fernruf: Weißensee 126. — Redaktion: Hermann Scherchen. Thyrow bei Berlin. — Verantwortlich für den Inseratenteil. C. Bergmann, Berlin-Weißensee Fernruf Ws. 126. — Preis des Einzelheftes Mk. 3.— (Ausland Mk. 7,—), Viertelj.-Abonn. Mk. 15.— (Ausland Mk. 37,—) einschl. Zustellung. — Postscheckkonto 102166 Berlin. — Anzeigenpreis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.50

Nr. 4 — Berlin, den 16. Februar 1921 — II. Jahrgang

INHALT

Form

Von Georg Gräner

Kunſt üben heißt formen, heißt geſtalten. Der Künſtler iſt ein Former, ein Geſtalter des Chaos.

Was aber iſt Form? Oder, um mit dem Anfang anzufangen: Was iſt die Idee der Form?

Ich bin nicht darauf aus, einen abſtrakten Begriff von der Form zu finden, wenn ich nach ihrer Idee ſuche. Noch aus den vorhandenen Formen die ihnen gemeinſamen Formenelemente herauszuziehen (wenn ich nach der Idee ſuche). Alles dies wäre nicht die Idee, als welche etwas Innerliches, eine unwandelbare Urſache, etwas höchſt Reales iſt. Die Idee etwa der Form des Bettes . . .

Sie finde ich nicht durch Abſtraktion, durch Ausſcheiden des Überflüſſigen, Zufälligen, Spieleriſchen, bis ich zur ernſten, elementaren Urform vorgedrungen bin. Was wäre damit gewonnen? Nichts hinderte mich, weiter zu fragen: was iſt die Idee der Urform des Bettes? Nach allen Abſtraktionen ſtünde man dort, wo man voher ſtand.

Aber ich will die Urſache wiſſen, aus der die Form des Bettes entſtand, den für uns Menſchen noch erkennbaren Grund, die Idee, wie geſagt. Und ſie finde ich einzig nur im Menſchen ſelbſt. In ſeinem Bedürfnis nach Ruhe und Schlaf und in ſeinem Bedürfnis, ſich während des Schlafes horizontal auszuſtrecken, liegt die Idee der Bettform. Um es mit einem Griff zuſammenzufaſſen: die Idee der Form iſt nichts Abſtraktes, ſondern etwas Konkretes; die Idee der Form iſt ein menſchliches Bedürfnis. Im Fall der Bettform allerdings mehr ein phyſiſches Bedürfnis. Kunſtgewerbe. Wie ſteht's mit der Kunſt ſelbſt?

Die Idee der Kunſtform iſt nicht minder ein menſchliches Bedürfnis. Allein hier kommt zum phyſiſchen noch das pſychiſche und geiſtige Bedürfnis (der ganze Menſch). Das Bedürfnis: ſich über ſich ſelbſt hinauszuſteigern und ſich aus dem äußeren und inneren Chaos ſeines Daſeins eine harmoniſche Welt zu ſchaffen, die in Wahrheit eine Wirklichkeitsüberwindung bedeutet. Dies wundervolle Bedürfnis iſt ſehr verſchiedenen Stärkegrades in vielen Menſchen vorhanden. Im gewöhnlichen Leben regt es ſich als Ordnungsliebe. Im wiſſenſchaftlichen Leben brennt es als Forſchungsliebe und kühlt es ſich ab zur begrifflichen Syſtembauerei. Im religiöſen Leben wirkt es als Nächſten- und Fernſtenliebe, die ſich die Ethik erſchaffen haben und das Bild des Übermenſchen: das heilkräftige Bild Gottes, deſſen Weltſchöpfung ein unausmeßbares Kunſtwerk iſt. Die inhaltvollſte, gewaltigſte Konzeption, die dem Menſchengeiſt bisher gelang. Anthropomorphismus! Der Menſch: das Maß, die Form, der Inhalt ſichtbarer und unſichtbarer Dinge. Kunſt iſt Anthropomorphismus; ihre Idee: Wirklichkeitsüberwindung. Kunſt iſt ein Schaffen nicht allein mit dem Intellekt, ſondern auch mit allen Sinnen, mit ganzer Seele und ganzem Gemüt. Hier werden von dem ganzen, heilen, alle Kräfte zuſammenfaſſenden Subjekt die Objekte gefühlt, gewertet, geſteigert, geſtaltet. Ja, ſelbſtherrlich umgeformt zu rieſigen menſchlichen Ebenbildern! Aber was bleibt ſelbſt Wiſſenſchaft ohne die Mitwirkung dieſes ſtark formenden Subjektiv-Menſchlichen, des Anthropomorphiſtiſchen? Sie bleibt eine bunt mit Tatſachen vollgeſtopfte Trödelkammer. Was iſt das Leben ohne Anthropomorphismus? Eine Dampfmaſchine. Der Menſch und ſeine Geſchichte ſind nur dort lebensvoll, groß und glänzend, wo ſie ſich zum Anthropomorphismus erheben.

Die Wirklichkeit kann man nicht überwinden, man besitze sie denn zuvor. Die Wirklichkeit ist das Chaos in uns und außer uns, das Objektiv-Gegebene. Wer dies Chaos wahrnimmt, besitzt es. Wahrnehmen kann es jedoch nur der, in dem das Bedürfnis nach der Harmonie lebt: also nur der Künstlermensch — und keiner sonst. Die Erschaffung einer harmonischen Welt ist somit immer einzig Menschenwerk; das Ringen mit der Wirklichkeit aber bedeutet einen Läuterungsakt des Menschen. An dieser Läuterung haben die vom einseitigen Verstand aufgestellten und getrennten Begriffe des Ethischen und Ästhetischen als eine untrennbare seelische Grundkraft teil. Denn beider Ziel und folglich beider Wesen ist dasselbe: es ist die Harmonie: die vollkommene Form: die Wirklichkeitsüberwindung. Aus dem Zusammenwirken beider entspringt erst wahre Kunst. Fühlte der Ethiker kein Verlangen nach dem Ästhetischen (dem Harmonischen), er würde das Gute und Gerechte nie erreichen (wäre also eigentlich kein Ethiker). Fühlte der Ästhetiker kein Verlangen nach dem Ethischen (dem Guten und Gerechten), er würde das Harmonische nie erschaffen (wäre also eigentlich kein Ästhetiker). Deshalb ist der Spezialismus in der Kunst verderblich und verwerflich. Der nur-ästhetische Künstler, der Artist, ist in den seelischen und geistigen Gebieten gewöhnlich fremd und daher voll der banalsten Gefühle und abergläubischsten Meinungen seiner Zeit. Das „Was“ seiner Darstellung wird infolgedessen rückständig oder schief oder seicht erscheinen. Sei das Technische, die Ausführung, die sozusagen äußere Form noch so sauber, akkurat und interessant, sein Werk wird als Kunstwerk dürftig sein, weil es die Idee der Kunstform nicht oder nur schlaff verkörpert. Der nur-ethische Künstler dahingegen, der Asket, wird zumeist das Äußere vernachlässigen, weil er es unterschätzt, weil ihm das „Was“ die Hauptsache bleibt, ohne zu bedenken, daß es durch ein schlechtes „Wie“ wirkungslos gemacht wird, oder auch beschränkt oder gar abstoßend und brutal erscheint.

Die vollkommene Form wäre nun diesem allen zufolge eine Form, die ein Mißverhältnis zwischen innen und außen, zwischen Stoff, Gehalt und Gestalt, zwischen dem Menschlichen und dem Artistischen getilgt hat. Eine Form, zu deren Realisierung der ganze Mensch notwendig ist, und die als notwendig erscheint, weil der ganze Mensch darin an der Wende seiner Not (die das Chaos, das Ungeklärte und Ungewisse ist) gearbeitet hat. In der vollkommenen Form gibt es kein Innen und kein Außen.

Die Idee der Kunstform kann in Ton, Wort, Farbe, Stein, an Leib und Seele verwirklicht werden. Doch die Unterschiede des Materials sind von sekundärer Bedeutung, ebenso die spezifische Kunstbegabung: die Prädisposition für das Schaffen in einem bestimmten Material (so wichtig und ausschlaggebend sie andrerseits ist). Sekundär (in diesem Sinne) sind ferner die Temperamente, die sich, je nach ihrer Anlage, gedrungen fühlen, in dramatischer, epischer oder lyrischer Art zu schaffen. Das Primäre, Wesentliche ist und bleibt: daß der Künstler ein ganzer Mensch sei; ein ganzer, in sich selbst übereinstimmender und zusammenklingender Mensch: ein ungebrochenes Stück wandelnder Musik!

Deutung des Melos*

Von Josef Hauer

Eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit

Wie ich als kleiner Junge die Grundzüge der europäischen Kompositionsweise erlernte

Mein Vater nahm in seiner freudlosen Jugend oft seine Zuflucht zur Musik. Als Autodidakt, auch unter der Anleitung einiger Dorfmusikanten, erwarb er sich in seiner freien Zeit jene Kenntnisse, die ihm später zu einem Nebenverdienst als Zitherlehrer verhalfen.

Meine Eltern wohnten in Wiener-Neustadt in einem alten Klostergebäude, in dem damals auch eine Volksschule untergebracht war. Mit fünf Jahren wollte ich schon in die Schule gehen, und unter Heulen und Tränen bat ich meine Mutter, sie möge mich doch endlich in die Schule schicken, ich sei schon groß und gescheit genug. Meine Mutter wußte sich nicht zu helfen. Mein Vater aber, der meinen Schaffensdrang wenigstens in gute Bahnen lenken wollte, entschloß sich, mir Zitherunterricht zu erteilen. Ich bekam einige Stunden, in denen ich trotz meiner kleinen Hände die nötigen Griffe erlernte. Bald konnte ich die Zither auch stimmen und hatte somit gleichzeitig den Quinten- und Quartenzirkel, die Tonarten und ihre Vorzeichen kennen gelernt. Das Notenlesen und -schreiben verursachte mir gar keine Schwierigkeiten, so daß ich also schon Notenschreiben und Zitherspielen konnte, bevor ich in die Volksschule eintrat. In ein paar Jahren hatte ich die Lieder und Tänze erlernt, die beim Zitherspielen üblich sind. Mein Vater komponierte auch selbst einige Stücke, und wenn ihm jemand etwas vorsang, so konnte er es geschickt für die Zither arrangieren. Diese Kunst imponierte mir damals gewaltig, und eines Tages versuchte ich ebenfalls, ein Stück, das ich auf einer Drehorgel hörte, für die Zither zu übertragen. Bei dieser Gelegenheit bekam ich von meinem Vater die Belehrung über die achttaktige Periode, weil ich das Auftaktviertel in der Takteinteilung nicht berücksichtigt hatte. Mit dem Setzen der Bässe und Begleitungen zur Melodie auf dem Griffbrett haperte es ebenfalls noch. Mein Vater spielte mir einige Akkordfolgen vor, von denen er behauptete, sie seien fast bei jedem Stück so anzutreffen. Später entpuppten sich mir diese Reihenfolgen zu harmonischen Kadenzen. Mein Vater wußte nichts von Stufen, vom Quartsextakkord und seiner Schlußwirkung, er spielte mir einfach alle Kadenzen, die er kannte, in den verschiedenen Ton- und Taktarten vor. Wenn ich nun also irgendwo ein Liedel oder einen Tanz hörte, so konnte ich sie aufschreiben oder auch gleich spielen. Dadurch bekam ich bei den Leuten ein gewisses Ansehen, und die praktische Verwendung dieser Fertigkeiten zur Unterhaltung kleiner Gesellschaften liegt wohl auf der Hand.

Ein Hindernis war noch zu überwinden. Für Doppelgriffe und für die zweistimmige Setzweise hatte ich ein probates Mittel, das noch jedem Europäer aus den Bahnen des rein Musikalischen, Melodiösen in die des organisierten Lärms geholfen hat: die Sexten- und Terzenparallelen, den *Fauxbourdon.*** Jeder, der die Griffe auf einem in Quinten

---

* Demnächst erscheint im Melosverlag „Deutung des Melos" von Josef Hauer, ein Buch das weit über die Grenzen der Musik hinaus Bedeutung für unser Geistesleben hat. Die wichtigsten Kapitel werden in den Melosblättern erscheinen.

** fauxbourdon, falso bordóne, falsche Stütze oder Begleitung; die Unart, Stimmen zu verdoppeln, verdreifachen, indem man sie in gewissen Intervallabständen nebeneinander herlaufen läßt; bei Oktavenparallelen auch „Schusterbaß" genannt.

gestimmten Saiteninstrument kennt, weiß, daß man auf ihm kleine und große Sexten sehr bequem spielen kann, weil die Finger einfach nur nebeneinander aufgelegt zu werden brauchen. Unbequemer sind aber die Terzendoppelgriffe, die erfordern schon eine Handverrenkung. Die Bauernschlauheit hat sich aber auch in diesem Fall zu helfen gewußt. Die Zither hat eine Hilfssaite *(g)* auf dem Griffbrett, die zu der dem Spieler näher liegenden *(d)* Saite im Quartenverhältnis steht. Dadurch können auch große und kleine Terzen durch das benachbarte Auflegen der Finger bequem gespielt werden. Meine Freude am Terzen- und Sextenfauxbourdon (der, nebenbei bemerkt, die Grundlage zum Kontrapunkt bildet) dauerte nicht lange, denn bald bemerkte ich, daß es sich bei Melodien nicht immer ausging, weder mit Terzen, noch mit Sexten. Mein Vater konnte mir auch aus dieser Verlegenheit helfen. Er zeigte mir auf der Zither an Liedern und Tänzen die Geheimnisse des polyphonen Satzes, immer bloß mit dem Hinweis: „Siehst du, das macht man so, und hier macht man es so". Die durch Bruckner in Wien populär gewordenen Hornquinten (die selbst im „strengen" Satz erlaubt sind), Vorhalt und Synkopen, die Vermeidung des Tritonus, Durchgangstöne in der Begleitstimme, das Modulieren in andere Tonarten mit befriedigender Kadenz, kurz alle Praktiken des mehrstimmigen Satzes waren für meinen Vater (ohne daß er sich dessen bewußt war) Selbstverständlichkeiten. Wir spielten oft zusammen zweistimmig ohne Noten, und das Vergnügen dabei bestand darin, daß einer dem andern gleich „nachgeben" mußte, das heißt, einer fing eine Melodie an und der zweite fiel sofort mit der Begleitstimme ein. Dabei kamen von selbst Nachahmungen, Variationen und kanonartige Gebilde zum Vorschein. Diese Art des Musizierens war natürlich sehr lustig, und ich hätte es mir damals nicht träumen lassen, daß das (nur noch mit Verkomplizierungen und musikfremden Elementen vermischt) das Um und Auf der europäischen Musik ist, von der ich mich in meinem Leben noch ganz abwenden sollte.

Vom zehnten Lebensjahre an erhielt ich nach und nach den „höhern" und „höchsten" Musikunterricht. Dadurch geriet die Zither in Mißkredit. Als ich aber im Laufe meines Studiums in die Werke der namhaften Tonsetzer eindrang, als ich auf Schritt und Tritt immer wieder „alte Bekannte" traf in den Musikwerken, als ich in den letzten Jahren auch noch auf das rein Musikalische im atonalen Melos kam, also auf die Bewegung selbst in ihrer Urform, da festigte sich in mir die Überzeugung, daß ich eigentlich alles, was man in Europa an Musik erlernen konnte, schon von meinem Vater vermittelt erhalten hatte, zwischen meinem 5. und 10. Lebensjahre.

Ich habe diese Schilderung eines musikalischen Werdegangs, der ja in Österreich keine Seltenheit sein dürfte, an die Spitze des Buches gestellt, um den Leser gleich von vornherein aufmerksam machen zu können, daß das Musikalische, Geistige, Intuitive im Menschen mit seinen eventuellen Musikantenkenntnissen und -fertigkeiten, dem Talent, gar nichts zu tun hat, und daß es daher selbst einem Kinde möglich war, über den bisherigen europäischen Musikhorizont zu verfügen, der nur bis zum Triebhaften, Instinktiven reichte.

Formanregungen

Von Privatdozent Dr. Hans Joachim Moſer (Halle)

Ich halte die Frage, was im Augenblick der deutſchen Muſik nottut, für ſehr viel erheblicher als eine etwaige Sorge um das, was wir deutſchen Tonkünſtler heut und morgen im idealen Wettbewerb mit ruſſiſchen und franzöſiſchen Nachbarn für die (doch nur gedacht exiſtierende) „Welttonkunſt" leiſten können und ſollten. Sind wir wieder einmal in uns ſo kräftig als Kunſterzeuger geworden, wie wir's z. B. zur Blütezeit der Romantik waren, ſo mag es rätlich ſein, auch an Richtlinien für den Weltexport tonkünſtleriſcher Ideen und Produkte zu denken. Aber ſoweit ſind wir im Augenblick leider durchaus nicht.

Gewiß „paſſiert" bei uns muſikaliſch ſehr Wichtiges. Es kriſelt nicht nur, ſondern es explodiert andauernd, wir ſtehen mitten in den Wehen einer großen Kunſt- und damit Stilrevolution. Mögen unſere Vorkämpfer in dieſer notwendigen und heilſamen Bewegung ſoviel egozentriſches Selbſtbewußtſein, ſoviel fröhlichen Glauben an ihr Recht und ihre Bedeutung haben, wie es jeder Eroberer einer Zukunft braucht, um überhaupt ſchaffen zu können, ſo iſt es doch vielleicht berechtigt, ihnen gelegentlich zuzurufen: „Schön — reißt ein, probiert —! Aber das ſind noch nicht die Werte ſelbſt, es ſind nur erſt Vorſtufen, Verſprechen, Blankowechſel auf künſtige Werte!" Wir ſtehen, glaub' ich als Geſchichtsforſcher ſagen zu können, durchaus nur erſt in den keimenden Anfängen der neuen Epoche. Das ſoll nicht geſagt ſein, um dem Vortrupp die Laune zu verderben. Viel eher, um manchen Angſthaſen zu beruhigen, der da entſetzt zetert: „Ja, wenn das „die" Kunſt der Zukunft ſein ſoll?" Ruhe, Beſonnenheit, Abwarten, Mut — es wird ſich ſchon ausgären, klären, neu aſſimilieren. Und wenn das Gewitter erſt ausgedonnert und der Regen erſt ausgepraſſelt hat — ſteht plötzlich der erſehnte große Phönix unter uns und lächelt, ein Kind, erſtaunt wie Budda, als er ſich auf dem Blatt einer Lotosblume im heiligen Strom ſchwimmend erkannte.

Was unſerer Gegenwart deutlich noch nicht den Charakter einer Hohen Zeit der Kunſt aufprägt, ſcheint mir vor allem der Mangel an Naivität. Statt dem traumſichern Nachtwandeln der Großen beobachtet man ein überwaches Planen, Erwägen, Geländeaufklären, ein Vergleichen, Erklügeln, Austüfteln von Möglichkeiten, wie es allen derartigen Zeitwenden (man denke an die Geburtszeit des Barock um 1580 in Florenz) eigen geweſen ſein dürfte, ſeit wir aus dem goldenen Heroenzeitalter der Kind-Menſchheit überhaupt herausgetreten ſind. Das braucht nicht als Mangel ſchlechthin gebucht zu werden, es hat im Gegenteil den großen Vorzug, die Blicke über die Grenzen beſchränkt-ſinnlicher Gegenwärtigkeit hinaus zu weiten bis in die Fernen fremder Erdteile und längſt vergangener Zeiten. Und gerade die Sehnſucht nach Einfachem, Primitivem kann (wenn es nicht perverſe Kindlichkeit überſättigter Greiſe iſt!) heilſam und erfreulich für die zukünftige Kunſt werden. Es iſt nur natürlich, daß dieſe Beſtrebungen zu einer gegenſeitigen Annäherung der Kunſt und der Kunſtwiſſenſchaft führen: die letztere darf den Schaffenden eine Fülle von Anregungen darbieten, darf Entferntes und Vergangenes herbeiſchaffen, wie Kundry bis nach Arabien eilte, um für Amforto's Wunde heilenden Balſam zu beſchaffen. Aber wie dem kranken Gralskönig die edelſte Latwerge jene Heilung nicht bringen konnte, die nur durch Kräfte der Seele zu gewinnen war, ſo können auch die Kunſtgelehrten der lebendigen Kunſt nicht dasjenige liefern, was einzig die innere Wiedergeburt zu leiſten berufen iſt. Ein Spengler'ſcher Peſſimismus könnte leicht ſogar behaupten, die Exiſtenz der Kunſtwiſſenſchaft bewieſe bereits das Ende der Kunſt, ſei ihr erſtes Zerfallprodukt, denn

große Kunstzeiten hätten keine Kunstgelehrsamkeit gebraucht, ja eine solche nicht einmal geduldet. Man sehe, daß wir endgültig ins Zeitalter bloß noch rubrizierenden, nachkäuenden Alexandrinertums eingerückt seien, wie vormals an die Stelle des lebendigen Gottesworts die Septuaginta, die „Übersetzung der siebzig gelehrten Maulwürfe" getreten sei. Aber die Geschichte zeigt, daß wir schon öfters bedeutende kunstwissenschaftliche Leistungen (in der Musik etwa Zarlino, Rameau, Momigny) erlebt haben, ohne daß die Kunst selbst daran gestorben wäre; sie wird auch den diesmaligen starken Aufschwung der theoretischen Disziplinen voraussichtlich ohne Beschwerde überleben.

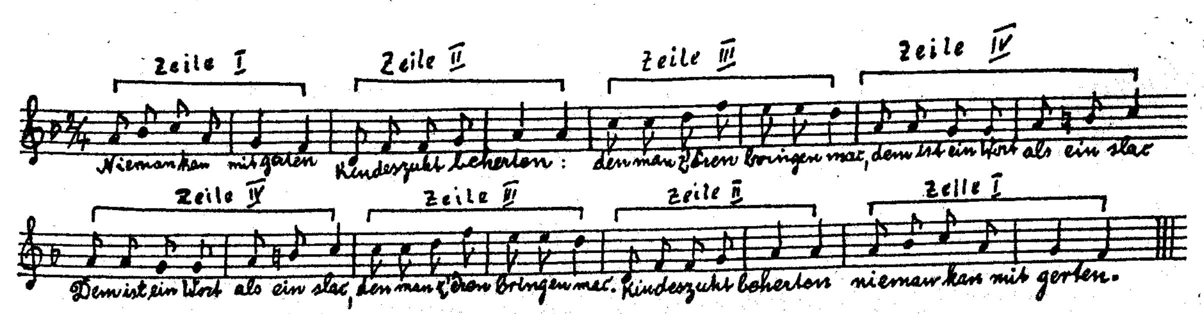
Aus dem zuerst Gesagten erhellt zur Genüge, daß meines Erachtens Primitiv-Anregungen der Exoten unserer Kunst weniger bieten können als solche aus der eigenen Volksvergangenheit, aus den Kinderstadien unserer eigenen Nationalentwicklung. Ein pazifistisches Weltgefühl möchte heut gern alle Volksgrenzen überfliegen und sucht das allgemein verbindende Menschenantlitz auch unter der niedern Stirn des Feuerländers, vor dem Spitzschädel des Zulu, in den Schlitzaugen des Mongolen. Aber man sollte trotz alledem die Rassenfrage nicht gering achten, die da Unterschiede des Denkens und Vorstellens annimmt, über die sich wirklich nicht hinwegspringen läßt. Wir hören Südsee- und Negermärchen — wie unermeßlich stark werden diese bereits durch eine Übersetzung in unsere Sprache, d. h. in unsere indogermanische, insbesondere deutsche Begriffswelt, verbogen und umgeschmolzen! In welchem Maße exotische Musik früher selbst von den besten Beobachtern in unser gewohntes Tonsystem zurechtgehört, d. h. verzeichnet worden ist, weiß man erst seit den Fortschritten der modernen Grammophonauswertungsmethoden. Noch stärker als selbst unser liebevollstes Ringen um chinesische Philosophie und japanischen Holzschnitt, das immer letzten Endes ein Mißverstehen mit anderen Gehirnen und anderen Augen bleiben wird, ist unser ästhetisches Bemühen um alle Exotentonkunst von vornherein kraft unserer Germanenohren bestimmt, statt einer „Auslegung" eine ungewollt willkürliche „Unterlegung" zu bieten. Was daran an Motiven für uns verwertbar erscheint, wird nur mehr äußerlich, zufällig an uns herangetragen, als eine Krücke für unsere Ideen- und Blutarmut. Haben wir eine solche wirklich so dringend nötig, um bei den Australnegern in die Schule gehen zu müssen? Uns wahrhaft zu deren gewiß manchmal frappant-reizender Urtümlichkeit zurückzuentwickeln, wird uns doch nicht ehrlich möglich sein, und ein künstliches Zurückschrauben auf jenen Standpunkt erscheint einigermaßen als lächerlich.

Bis zu einem gewissen Grade könnte man die gleichen Einwände selbstverständlich auch gegen Motive aus unserer eigenen Vergangenheit erheben, denn es wird uns auch nicht gelingen, uns in Menschen Mitteleuropas aus dem 10. bis 15. Jahrhundert zurückzuentwickeln; bekanntlich vermögen wir streng genommen nicht einmal die Gefühle unserer Väter, sogar diejenigen von uns selbst vor drei Jahren nicht mehr völlig in uns wachzurufen. Aber wir stehen diesen Dingen doch funktionell nahe genug, um sie wenigstens genügend deutlich durch Anempfindung, Nachdichten, Einfühlung der künstlerisch „biegsamen" Nerven verstehen und damit verwerten zu können. Auch kann das Ziel aller artistischen Anregung ja immer nur darin bestehen, ein von Außen Herankommendes zeitgemäß und im Sinn der eignen, nur einmalig so organisierten Persönlichkeit umzuformen, zu entwickeln, fortzugestalten. Alles andere bliebe öder, toter, leerer, affektierter Historismus um seiner selbst willen.

Nun ließe sich einwenden, Dinge, die im Verlauf der Kunstgeschichte verschwunden seien, wären zu Recht, ja, aus innerster Notwendigkeit diesen Weg alles Irdischen gegangen, weil sie abgewirtschaftet hätten, überständig und unnütz geworden seien. So einfach darwinistisch ist es aber in Wahrheit mit der musikalischen „Entstehung der Arten", mit dem „Kampf um's Dasein" der Kunstwerke nicht gegangen.

Gar manches Formmotiv iſt einmal kurz angeſchlagen worden und mußte faſt ungehört verhallen, weil die Zeit noch nicht reif dafür war, weil der frühe Tod oder die abſeitige Exiſtenz ſeines ſchöpferiſchen Trägers den Gedanken nicht bis in eine Hauptſtrömung der Epoche hinzutragen vermochte, weil die textlichen Vorausſetzungen in der gleichaltrigen Poeſie noch nicht genügend gegeben waren u. dgl. mehr. Da erachte ich es als eine dankenswerte Neben- (oder ſogar Haupt-?) Aufgabe des Muſikhiſtorikers, die Nachfahren gleicher Artung durch ein fundfrohes „Ecce!“ zum Zuſchauen zu ermuntern und ihre Aufmerkſamkeit zu feſſeln. Bringt die Mahnung praktiſche Ergebniſſe gut; bringt ſie keine, dann hat es eben an dem nötigen Zuſammenklingen jener alten Idee mit unſerer Gegenwart und den jeßigen Schaffenden gefehlt — bedauerlich, nicht vorauszuſehen, aber ſchließlich auch kein Unglück. Unter vielen Nieten bleibt ein Treffer immerhin — ein Treffer.

Um nun von einigen Formgedanken der genannten Art zu ſprechen, die m. E. zu Unrecht in Vergeſſenheit geraten ſind, ſo greife ich etwa die Technik der Rondeau- und Balladenform heraus, wie ſie Franzoſen, Spanier und Italiener etwa des 14. bis 15. Jahrhunderts gepflegt haben. Wen die Konſtruktion dieſer Tonwerke beſonders intereſſiert, der findet die genauen Erörterungen in Hugo Riemanns Handbuch der Muſikgeſchichte II. Band, 1. Halbband § 58. Es handelt ſich — kurz geſagt — um Lieder mit Inſtrumentalbegleitung oder (das iſt noch unter den Gelehrten ſtrittig) um reine Inſtrumentalbearbeitungen urſprünglich vokaler Liedvorlagen, deren dichteriſche Faktur eine höchſt eigenartige und geiſtvolle muſikaliſche Konſtruktion nach ſich zog. Die Gedichte (Liebes-, Hof-, Natur-, Scherzſtoffe uſw.) waren nämlich ſo angeordnet, daß die einzelne Strophe eine beſchränkte Anzahl von Reimen anwandte, die bei der nächſten Strophe in durchaus anderer Reihenfolge wiederkehrten, aber gern einen Refrain durchführten. Da nun zu jedem Reim eine beſtimmte Melodiezeile zugeordnet wurde, mußten dieſe muſikaliſchen Phraſen ſo eingerichtet ſein, daß ſie in der verſchiedenſten Reihenfolge, Anordnung, Verknüpfung zu einander paßten und einen lebendigen, ſinnvollen, ſtets angenehm überraſchenden, neuen Zuſammenhang ergaben. Ein Beiſpiel ſolcher Konſtruktion (aber nur ein Sonderfall unter unendlich vielen möglichen!) iſt etwa ſchon ein bekannter Spruchgeſang Walthers von der Vogelweide, deſſen Noten aber nicht mehr erhalten ſind; hier ſind die Strophen unter einander muſikaliſch zwar gleich, da die Reimanordnung innerhalb der Strophen jedesmal die gleiche bleibt. Innerhalb der einzelnen Strophe jedoch werden die erſten vier Zeilen jedesmal in umgekehrter Reihenfolge wiederholt. Wenn ich dazu eine Melodie erfinde, ſo lautet das erſte Geſäß:



In den romaniſchen Rondeaux und Balladen der nachfolgenden zwei Jahrhunderte wird dieſes naive Kinderſpiel außerordentlich kunſtvoll und kühn abgewandelt, mit einer ſo ſouverainen Behandlung und Zerbrechung der Formen, wie ſie nur bei einer Kultur von ſehr fein entwickeltem und feſt geſicherten Forminſtinkt möglich iſt, dann einem ſolchen allerdings auch geradezu deliziöſe Reize gewährt. Gewöhnlich wird der

oft dem Chor zugewiesene Schlußkehrreim am Anfang bereits vom Solisten durch Reimgleichheit angeschlagen, um durch diese „ripresa" gewissermaßen das Thema vorweg zu verkünden — man denke an die „Devise" der späteren Bach'schen Kantatenarie. Hierauf folgt ein frei konstruierter Mittelteil, die „piedi" oder „mutazioni", welche neue Reime in sehr lockerer, strophenweis abwechselnder Weise bringen, dann schließt der Chorrefrain („volta") die Strophe. Ich versuche in freier Nachahmung ein solches Gebilde zu formen, das inhaltlich, künstlerisch keinerlei Ansprüche erhebt, sondern allein ein Schema dieser Art verdeutlichen will:

Reim und Melodieglied:

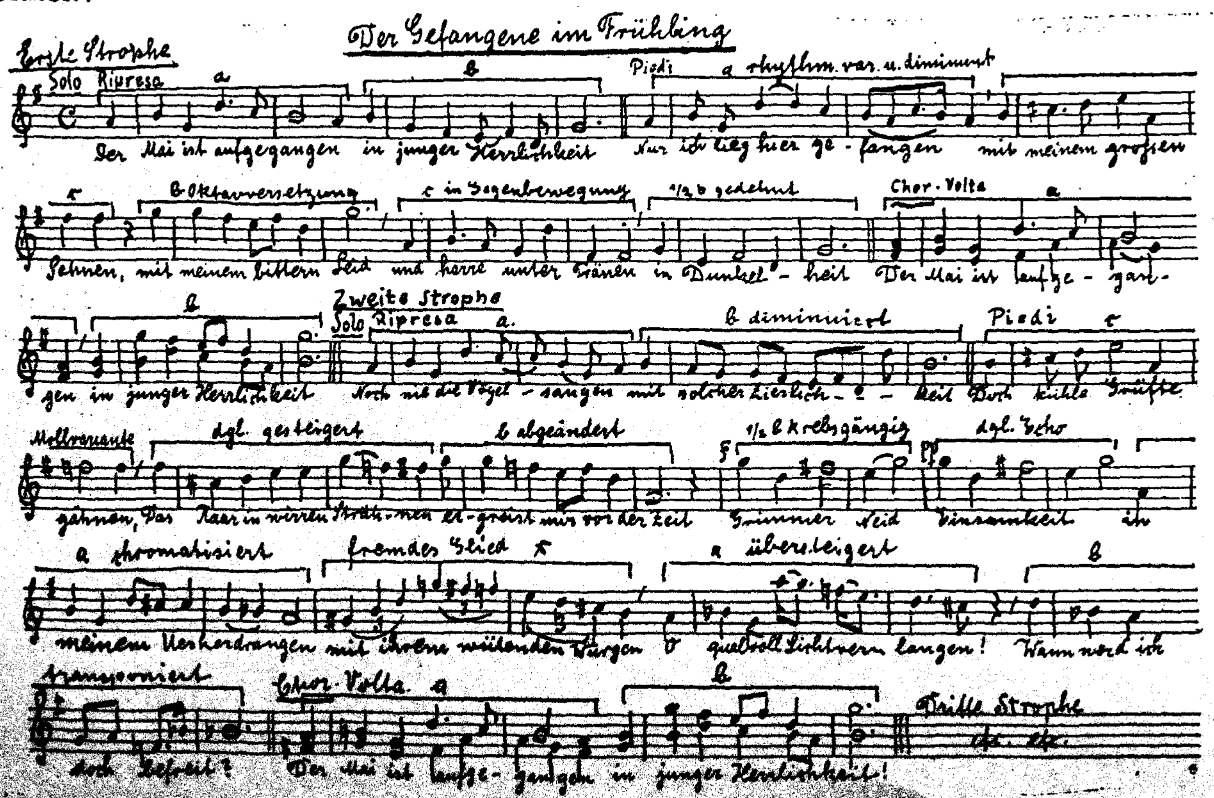
1. Strophe

Solo	Ripresa	Der Mai ist aufgegangen	a
		in junger Herrlichkeit.	b
	Piedi (mutazioni)	Nur ich lieg' hier gefangen	a
		mit meinem großen Sehnen,	c
		mit meinem bittren Leid,	b
		und harre unter Tränen	c
		in Dunkelheit.	b
Chor	Volta	Der Mai ist aufgegangen	a
		in junger Herrlichkeit.	b

2. Strophe

Ripr.	Noch nie die Vögel sangen	a
	mit solcher Zierlichkeit.	b
Piedi	Doch kühle Grüfte gähnen,	c
	das Haar in wirren Strähnen	c
	ergreift mir vor der Zeit.	b
	Grimmer Neid,	b
	Einsamkeit	b
	in meinen Kerker drangen	a
	mit ihrem wütenden Würgen.	x
	O qualvoll Lichtverlangen,	a
	wann werd' ich doch befreit?	b
Volta	Der Mai ist aufgegangen	a
	in junger Herrlichkeit.	b

Nennen wir dies Rondeau „Der Gefangene im Frühling" und komponieren wir dazu ganz schlicht das Substrat einer Melodie; sollte auf solcher Grundlage nicht ein moderner Dichterkomponist sehr reizende, vollkommen neu wirkende Gebilde mit den melodischen, harmonischen, rhythmischen Mitteln zukünftiger Kammermusik formen können?



Weiter ſei einer höchſt wunderbaren Bearbeitungsart gedacht, die derartige Lieder mit „Austauſchzeilen“ ſich gefallen laſſen mußte*). Die rein inſtrumentale Melodievorlage wurde zum Kern eines Stückes erhoben, aber nicht etwa im Sinn eines unabänderlichen Cantusfirmus von neuen Kontrapunkten umſchlungen, auch nicht in der Form der ſpäteren Variation in kleinere Werte aufgelöſt oder harmoniſch umſpielt oder bezw. rhythmiſch neu interpretiert und kommentiert. Sondern die Melodie ward in ihre Einzelnoten zerſchlagen und dieſe wurden möglichſt unauffällig in den neuen, linearen Melodien untergebracht, bald vereinzelt, bald in Grüppchen, bald zu rieſenhaften Pfundnoten vergrößert, gelegentlich wurden die Vorlagenoten dem Auge durch Beibehaltung der urſprünglich zugeordneten Textſilben leichter verfolgbar gemacht, und es muß den Muſikern damals von ſtarkem Reiz geweſen ſein, auf dieſe Weiſe mit dem Ohr die verſtreuten Köſtlichkeiten aus der neuen Bearbeitung wieder zuſammenzuhören, „wie man verſteckte Oſtereier ſucht“.

Die uns faſt unerhört erſcheinende rhythmiſche Willkür, mit der man bei dieſer Art von Themenbenutzung verfuhr, ermöglichte auch eine faſt verloren gegangene eigentümliche Technik echt horizontaler Mehrſtimmigkeit: den „Kontrapunkt mit ſich ſelbſt“, wie ihn ein Schüler Guido Adlers, Oskar Thalberg, erſtmals im 13. Sammelband der Internationalen Muſikgeſellſchaft nachgewieſen hat. Damit iſt nicht etwa der einfache Kanon mehrerer gleichlautend hintereinandergehender Stimmen gemeint, ſondern eher eine fortwährende freie Kombination dieſes ſowie des Canon per angmentationem und per diminutionem bei gleichzeitigem Beginn und Schluß aller Stimmen, was die Diminution und die gelegentliche Einmiſchung thematiſch fremder Noten nicht ausſchließt. Das iſt eine Hör- und Bauweiſe, die echten Polyphonikern in der Richtung Mahler-Schönberg nicht eigentlich fernſteht und eine Erprobung mit den Mitteln neueſter Tonſprache wohl verdienen könnte.

Ein ganz m. W. anderer Formgedanke, der auf eine nahe Vergangenheit zurückgreift: Warum hat noch niemand verſucht, die Sonatenform auf die Vokalmuſik auszudehnen? Wir ſprechen ſeit des Wieners Wilhelm Fiſcher glücklicher Prägung vom „Fortſpinnungstyp“ gegenüber der „Liedform“, worunter alles durchführungsmäßige Entwickeln von Themen gegenüber dem ſtillſtehenden Nebeneinanderſein der liedartigen Gebilde verſtanden wird. Nun haben wir zwar ſeit Brahms' erſter Magellonenromanze im Klavierlied, ſeit Hegar im a capella-Männerchor deutliche Anſätze zu motiviſchen Durchführungen, aber es fehlt, ſoweit ich ſehe, die Ausnützung zweier gegenſätzlicher Themengruppen u. dgl. Natürlich iſt das in erſter Linie (wie vorher bei den Rondeaux) eine Textdichterfrage — aber wäre es nicht auch für den expreſſioniſtiſchen Lyriker eine lohnende Aufgabe, einmal für Madrigalbeſetzung oder für einen Sopran, den einzig ein Violoncello oder eine Klarinette begleitet, Sonaten- und Streichquartettinhalte nachzuempfinden und in kantatenartigen Formen zu Worten zu geſtalten? Hier ſehe ich klar und deutlich die Möglichkeit, der „klaſſiſchen Sonatenform“, die nichts Willkürliches, zeitlich Begrenztes iſt, ſondern ein Urphänomen abendländiſchen Muſizierens darſtellt, neue Werte, neue wunderſchöne Kunſtwerke abzugewinnen. Man denke nicht an die Chorfuge Händel'ſchen Stils, die inſtrumental geſtützte Chor-Sinfonie der Beethovenianer, ſondern verſuche lieber, auf dem angedeuteten Wege zu einer neuen Kammerkunſt von erleſener Faktur zu gelangen.

---

*) Ausführlicheres in meiner „Geschichte der deutschen Musik“ (I. Verlag Cotta 1920) S. 356 ff.

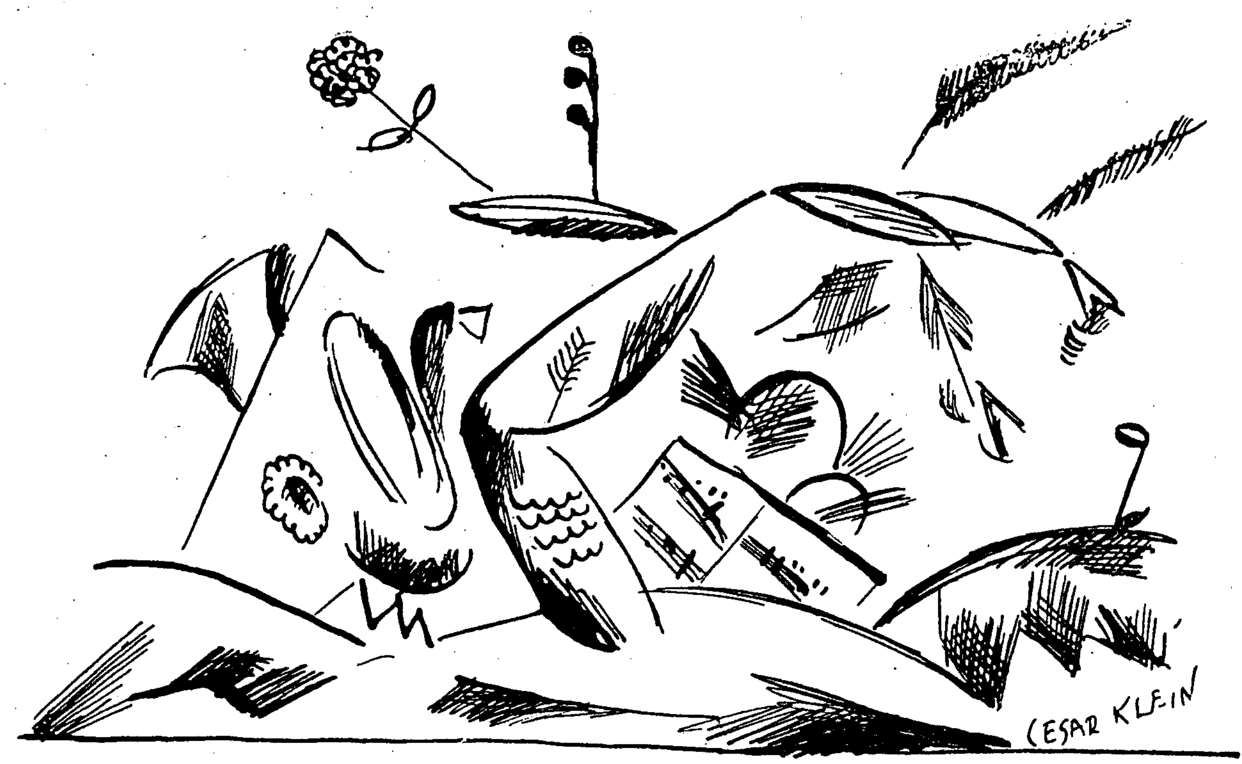
Endlich eine Verbindungsbrücke von neueſter zu älteſter Zeit unſerer Muſikgeſchichte. Wenn ich an Schnabels Violinſonate ſenza bono denke, wundert mich, daß man nicht ſtärker an die hohe melodiſche Kultur der Gregorianik ſich erinnert, die ſeit der Choralreform Pius' X. wieder allenthalben blüht. Der Sinn für die einzige Linie, für die monophone, unbegleitete Tonweiſe ſcheint doch tief im Weſen der neuſten Zeit begründet. Sollte ſie da nicht vom Kirchengeſang der Otto'niſchen Kaiſerzeit lernen können? Vergleiche ich, wieviel unendlich wertvolles der romaniſche Stil des zehnten bis zwölften Jahrhunderts der neuen Architektur ſeit Meſſel übermacht hat, ſo ſcheint der Gedanke nicht ganz abwegig, daß auch die Muſik jener Zeit im Sinne von Formanregungen unſerer Zeit etwas Weſentliches zu ſagen haben könnte, die doch den gleichen Seelen entſtrömte, die mit den Domen von Quedlinburg und Hildesheim Ewiggültiges zu ſagen gehabt haben. Vorausſetzung iſt natürlich, daß es ſich um an ſich hochſtehende Tonkunſt gehandelt habe. Und es iſt eine große Tonkunſt damals geweſen, das Zeitalter der Sequenz „Nothers des Stammlers", überreich an arabeskenhaften Formideen, an miniaturmäßen, ſozuſagen klingenden Tier- und Bandornamenten von archäiſcher Schlichtheit, von impoſantem Geſtaltungswillen, von erſtaunlicher Fülle der Geſichte und Bezwingungsmöglichkeiten. Ich habe im erſten Bande meiner Deutſchen Muſikgeſchichte die Bildungsgeſetze der Sequenzen ausführlich verſtändlich zu machen geſucht: der Vokalkomponiſt, aber auch der Monodie-Inſtrumentaliſt der Zukunft wird dort eine Unzahl von Formmotiven finden, die unſerer tönenden Architektur friſche Impulſe mitzuteilen vermögen.

Die bildende Kunſt der Jetztzeit ſucht ſich mit einer etwas brüsken Gebärde von dem als lächerlich empfundenen Gängelband kunſtwiſſenſchaftlicher Beratung frei zu machen. Das iſt, obwohl über's Ziel hinausſchießend, verſtändlich und berechtigt, denn Maler und Bildhauer fühlen durch die Allgegenwärtigkeit einer gewaltigen, ererbten Vergangenheit von fünf Jahrhunderten bildender Kunſt ſich erdrückt und beängſtigt, die ganzen Epochen durch ihre Renaiſſancekunſt, durch die Idee der Altmeiſterlichkeit jede Eigenprägung zu rauben vermochte.

Uns Muſikern geht es anders. Braucht unſer Ideal auch nicht wie das eines Brahms romantiſch-retroſpektiv und hinſichtlich der Zukunft peſſimiſtiſch zu ſein, ſo wächſt uns erſt in unſerer Generation der ungeheure Beſitz einer über die letzten zwei bis drei Jahrhunderte hinaus ins Mittelalter zurückreichenden Kunſtübung wieder voll zu, wovon noch faſt nichts für unſere Praxis ausgemünzt und umgeſchmiedet worden iſt. Bei uns braucht man ſich alſo noch nicht unfroh von der Hiſtorie abzuwenden.

Welche reichen Anregungen auch in harmoniſcher und rhythmiſcher Hinſicht in dieſer Vorzeit noch als ungehobene Schätze ſchlummern, mag gelegentlich in beſonderen Aufſätzen angedeutet werden.

❖



Verantwortlicher Schriftleiter für den besonderen Teil: Fritz Fridolin Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstraße 35 b
Betreffende Einsendungen sind an obige Adresse zu richten.

Vom Musikleben unserer Zeit

Von Theodor Beck

I.

So oft ich mir über den Wert unseres Musiklebens Rechenschaft zu geben suche, überkommt mich dasselbe Gefühl: man mag es drehen und wenden wie man will, es stimmt etwas nicht in unserem Musikleben. Wir haben ein üppig wucherndes Konzertleben, machen ungeheure Kräfte mobil zur „Aufklärung" des Volkes in musikalischer Beziehung — und doch steht dieses Volk unsern Veranstaltungen fern, doch trennt gerade auf dem Gebiete der Musik eine hohe Mauer Kunst und Volk, und unser Schaffen gehört einem kleinen Kreise intellektuell oder gesellschaftlich Hochstehender. Unser Musikleben baut sich auf einem künstlich errichteten Grunde auf, es verzichtet auf die Mitwirkung der besten Volkskräfte, verlangt ein künstlich „zum Genuß vorbereitetes Publikum" und verschmäht die Liebe des Volkes: Wir verlangen ein musikalisches Publikum für unsere Veranstaltungen und beklagen doch, daß das Volk in seiner breiten Masse sich in geradezu unerhörter Weise der Operette hingibt; wir wettern gegen die, die „in Operette machen", wir bekämpfen die musikalische Schundliteratur und sind doch unfähig, die Liebe des Volkes für unsere Kunst zu gewinnen!

Die Ausrede, daß die kulturelle Entwicklung in ihrer Gesamtheit die Dinge dahin geführt habe, wo sie heute liegen, lasse ich nicht gelten: Kultur, kulturelle Entwicklung — was heißt das? Kultur ist der Entwicklungsprozeß, der die Durchgeistigung aller Lebenselemente zum Ziele hat. (Bei dieser Formulierung darf allerdings nicht Geist = Intellekt gesetzt werden.) Dieses Verlangen nach Durchgeistigung ist in jeder Menschenseele latent vorhanden, also auch in einer ganzen Nation, in der ganzen Menschheit. Dieses Verlangen ist aber keine feststehende unabänderliche Größe, ja es ist nicht einmal ein sich selbstständig entwickelnder Wert an sich. Um Gestalt anzunehmen, bedarf dieses Verlangen führender, gestaltender Intelligenz. Die geistig Großen aller Völker und Zeiten haben immer richtungweisend auf diesen Prozeß eingewirkt, aber auch die Verfechter des krassesten Materialismus und unsere ganze Kultur ist ein Kampf um die Macht zwischen Geist und Materialismus, zwischen Seele und Intellekt. Kultur ist also nur in ihrem allerersten Stadium etwas ursprünglich Vorhandenes, ihre weitere Entwicklung ist Menschenwerk. Wir Musiker haben aber nicht das Recht, uns von diesem Menschenwerk

willenlos schieben zu lassen, sondern die Pflicht, an unserm Teil mit aller Kraft auf die Gestaltung dieser Kultur einzuwirken. Tun wir das nicht, so bürden wir uns eine nie wieder gut zu machende Schuld auf!

Alle Dinge, Erscheinungen in unserer Welt, haben nur relativen Wert. Diese Relativität wächst in dem Maße, als die rein geistige, seelische Natur einer Erscheinung zunimmt, bezw. deren konkrete Materie verschwindet. Nun erklären wir Musiker dem Volke: „Was wir euch in unsern Konzerten bieten, ist das Höchste." Das Volk aber sagt: „Wir verstehen eure Musik nicht, wir wollen das Einfache, Schlichte, das zu Herzen geht." Woher nehmen wir das Recht, das Volk deshalb zu schmähen und der geistigen, seelischen Minderwertigkeit zu zeihen? Der Wert der von uns gepflegten Musik steht ja garnicht in Frage. Die Frage ist vielmehr die: wieso konnte es dazu kommen, daß das, was uns höchste Offenbarung sein kann und in vielen Fällen tatsächlich auch ist, von der breiten Masse des Volkes abgelehnt wird? Ist das die Schutd des Volkes oder ist es die Schuld unserer Gilde.

Hand aufs Herz! Müssen wir Musiker angesichts dieser tief bedauerlichen Zustände nicht voll Scham die Augen niederschlagen und ein reuevolles „mea culpa, maxima culpa" flüstern! Ja, es ist unsere Schuld! Denn wir haben die Musik als absoluten Wert erklärt und den unmusikalisch gescholten, der keinen persönlichen Kontakt mit ihr fand. Wir fordern „Verständnis" für unsere Kunst, für eine Kunst, die doch nichts anderes will, als geliebt sein. Wir haben die Musik auf ein Piedestal gestellt und treiben Götzendienst mit ihr und uns. Eins ist klar: so darf es nicht weiter gehen! Es besteht keine Kluft zwischen Volk und Musik, was sie trennt, ist eine Mauer, eine künstlich errichtete Mauer. Reißen wir sie ein! Was Hände bauten, können Hände stürzen. Aber bei uns müssen wir anfangen mit dem befreienden Zerstörungswerk. Licht, Luft sollen in breiten Wellen hereinfluten in unser in Gelehrsamkeit erstarrendes Musikleben, das junges, kraftvolles Leben es durchdringe!

Die erste Notwendigkeit ist, daß wir uns über die prinzipielle Seite des ganzen Fragenkomplexes Klarheit verschaffen. Kunst ist nicht Natur. Also wird der Kunstgenuß immer das Privileg eines besondern Seelenzustandes sein und es erhebt sich zunächst die Frage, was ist Kunst und was kann die Kunst im Leben für Bedeutung erlangen. Versuchen wir zunächst eine allgemeine Definition des Begriffes „Kunst". Kunst geht aus der Natur hervor, ist aber selbst kein absoluter Naturzustand mehr, sondern bereits das Produkt einer Tätigkeit vorwiegend seelischer Natur. Der Charakter dieser Tätigkeit läßt sich dahin zeichnen: Irgendetwas, irgendeine Erscheinung, eine Empfindung ihres zeitlich und persönlich bedingten Beiwerkes zu entkleiden und das Typische, das Generelle, das Ewiggültige dieser Erscheinung herauszuschälen. Oder so: Kunst ist, irgendeine Erscheinung auf ihre denkbar einfachste, klarste und kürzeste Formel zurückzuführen. Daß die Ausübung dieser Tätigkeit das stärkste subjektive Erleben zur Voraussetzung hat, ist selbstverständlich. Die Umwertung dieses persönlichen Erlebens, seine Zurückführung auf den ewiggültigen Kern desselben, bedingt die Einfachheit, die Einheit der Kunst des Kunstwerkes, und Einheit bewirkt Größe. Wo dieser Umwertungsprozeß nur halb gelingt, da finden wir immer eine innere Zerrissenheit, eine innere Zerfahrenheit des betreffenden Kunstwerkes, weil in demselben sich eben unvereinbare Gegensätze gepaart finden. Wo die ursprünglichste Voraussetzung zu diesem Umwertungsprozeß fehlt, nämlich das starke persönliche Erleben des Schöpfers, da sinkt die Bedeutung dieses Umwertungsprozesses zum Handwerk, zur Manieriertheit herab.

Neben der Bedeutung dieses geistigen, seelischen Umwertungsprozesses, der der Kern- und Angelpunkt aller Kunst ist, versinkt alles andere zur Nebensache, alle Form, alle Technik wird einzig und allein Mittel zum Zweck. Selbstzweck können Technik und Form nur werden, wo jegliches seelische Erleben des schaffenden „Künstlers" fehlt!

Das eigentliche Wesen der Kunst ist also rein seelischer Natur. Was kann nun eine so geartete Kunst dem Nichtkünstler, dem Laien in seinem Leben werden? Wir haben bereits gesagt, daß der Kunstgenuß das Privileg eines besonderen Seelenzustandes sei. Dieser Zustand läßt sich am besten definieren als Sehnsucht nach einer Aussprache von Seele zu Seele unter Ausschaltung alles Materiell-gegenständlichen, alles Verstandesmäßig-geistigen. Tritt im Moment eines solchen Seelenzustandes der Laie der Kunst gegenüber, so sind nur zwei Möglichkeiten vorhanden: Entweder er findet in dem betrachteten Kunstwerk verwandte Töne, dann wird ihm dasselbe zur positiven Kraftquelle, oder der im Kunstwerk niedergelegte Seelenzustand ist seiner Seele fremd, dann wird er dasselbe ablehnen. An dieser Tatsache kann keine noch so intensive Beschäftigung mit der Technik des Kunstwerkes, seinem technischen Auf- und Ausbau etwas ändern.

Ist der Umwertungsprozeß im oben ausgeführten Sinne im vollendeten Kunstwerk zur vollsten Einheit und Größe durchgedrungen, und findet der Genießende in diesem Kunstwerk das Ebenbild seiner Seele oder das Ziel ihrer Sehnsucht wieder, so wird diese Einheit und Größe in der Seele des Genießenden wiederum Einheit und Größe und Klarheit schaffen. Die Anwendung dieser Klarheit und Größe auf das persönliche Leben ist Sache des Genießenden. Eine solche Anwendung gar erzwingen zu wollen, würde Kraft und Aufgabe der Kunst um ein Vielfaches übersteigen.

Nach meiner innersten Überzeugung ist die Aufgabe der Kunst das: In der Seele des Genießenden, des Nichtkünstlers, des ganzen Volkes Einfachheit, Einheit und Klarheit zu schaffen, weil sie mit der Schaffung eines solchen Seelenzustandes dem Beglückten Ausblicke öffnet, Wege ebnet. Mehr kann die Kunst nicht tun. Die Lösung dieser Aufgabe, die Erreichung dieses Zieles ist der Musik als der körperlosesten aller Künste am leichtesten und in der größten Vollendung möglich. Die Grundlagen zu schaffen, die zur Lösung dieser Aufgabe nötig sind, ist Sache unseres Standes, dem die musikalische Ausbildung der heranwachsenden Generationen anvertraut ist.

(Schluß folgt.)

Bücherbesprechungen

Rud. Cahn-Speyer: Handbuch des Dirigierens. Breitkopf & Härtel.

Wir besitzen Schriften über die Elemente des Taktierens und solche über einzelne ästhetische Spezialfragen des Dirigierens, wie die bahnbrechende Wagners. Eine zusammenfassende, systematisch dogmatische Darstellung dieses Gegenstandes gibt es nicht. Auch dieses vortreffliche Buch Cahn-Speyers schließt diese Lücke nicht: aber es kann leicht zu diesem notwendigen Lehrbuch des Dirigierens ausgebaut werden. Denn es fehlt ihm dazu nur ein Kapitel über die Grundregeln des Taktschlagens.

Da die Lehre vom Dirigieren nicht zu trennen ist von der Lehre über den Vortrag, erörtert Cahn-Speyer die schwierigen ästhetischen und technischen Fragen, die bisher überhaupt noch keine zusammenhängende Darstellung gefunden haben, in den Kapiteln Phrasierung, Agogik und Dynamik. Dies geschieht in der sehr lehrreichen Weise, daß in Anknüpfung an den üblichen Schlendrian die gewöhnlichen Vortragsfehler und ihre Vermeidung an Hand von Beispielen besprochen werden, wobei auch die psychologischen, physologischen und akustischen Wirkungen der Musik zur Erklärung des richtigen Vortrages benutzt werden. Wenn diese Beispiele, die noch um so manche Dirigentenklippe zu vervollständigen wären, vermehrt und registriert würden, könnte aus dem Buch geradezu eine Kapellmeisterbibel werden, zumal da es außer theoretischen Untersuchungen die reiche Erfahrung eines praktischen Dirigenten für andere fruchtbar macht. Nur in einem Punkte scheint mir der Verfasser zu genügsam. Er nimmt die Zusammensetzung des heutigen Orchesters als gegeben hin, obwohl doch gerade in dieser Hinsicht eine Reform im Sinne des kürzlich verstorbenen Johannes Moser immer dringender wird. Hätte dieser wichtige Punkt klare Behandlung gefunden, dann wäre dem Verfasser schwerlich der Irrtum passiert, bei der Frage der Aufführung klassischer Werke mit moderner Orchesterbesetzung nur auf die Stärke des Orchesters zu sehen, während es doch allein auf dessen richtige Zusammensetzung ankommt; und richtig ist nur die Besetzung, welche nicht die Oberstimmen auf Kosten der Bässe bevorzugt. Dieser Teil des Buches verdient also eine Retouche.

Dr. Udo Rukser



Musikalische Stundenbücher. Drei Masken-Verlag, München.

Die Polemik über musikalische Kunstwerke ist unbegrenzt und endet niemals im Dogma. Gerade in der Musik, wo Empfindungswerte fast ausschließlich bestimmend sind, ändert sich das Verhältnis zu geschichtlich gewordenen Bestandteilen unaufhörlich mit den wandelbaren Gefühlsinhalten jeder Zeit. Gegenwärtiges taucht in Vergessenheit unter (oft noch zu Lebzeiten des Komponisten), längst Vergessenes und scheinbar Überwundenes blüht unter neugewonnenen Perspektiven nach Jahrzehnten oder Jahrhunderten kleinfrisch wieder auf. Wieviel Lebenskräftiges, Eigenwüchsiges vorzeitig begraben wird, ruft die „Musikalische Stundenbücherei", eine Sammlung erlesener kleiner Tonwerke, die der Münchener Drei Masken-Verlag herausbringt, ins Bewußtsein. Mit mehr oder weniger erfassenden und notwendigen Einleitungen versehen, die teilweise einseitig auf den Gegenstand zugeschnitten sind, teilweise eine Spitze gegen das fortschrittliche Schaffen in sich tragen, dienen diese preiswerten Ausgaben dem Zeitbedürfnis. Das handliche Format kommt dem lesenden Musiker zugute, während das Abspielen durch den Nachteil des häufigen Umblätterns sehr beeinträchtigt ist.

Fritz-Frid. Windisch

Betr. Notenbeilagen!

Die Notenbeilage in „Melos" Heft 2 1921 „Aus den 4 Stücken für Klarinette und Klavier" von Alban Berg ist im Verlag der Schlesinger Buch- und Musikalienhandlung (Rob. Lienau, Berlin) — Carl Haslinger, Edm. Tobias, Wien erschienen und mit gütiger Erlaubnis des Verlegers abgedruckt

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200%. Der frühere Sortimenterzuschlag von 10% darf nicht mehr erhoben werden.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester

Grovlez, Gabriel: Le reposoir des amants. Poème symphonique. Durand, Paris. Part. 20 fr.; St. 30 fr.; Klav. 4h. 5 fr.

Hinton, Arthur: Endymion. Suite f. Orch. Fischer & Br., New York Part. 10 sh.

Horwitz, Karl, Dr. [Wien]: Symphonische Ouvertüre (d) noch ungedruckt

Inghelbrecht, D. E.: La Nursery. Leduc, Paris Part. 15 fr.; St. 30 fr.

Ravel, Maurice: Le tombeau de Couperin. Suite. Durand, Paris Part. 20 fr.; St. 35 fr.; Klav. 4h. (L. Garbau) 6 fr.

—: La Valse. Poème choregraphique. Durand, Paris P. u. St. 80 fr.; Klav. 2h. 5 fr.; 4h. 7 fr.; 2 Klav. 4h. 10 fr.

Respighi, Ottorino: La ballata delle gnomidi [deutsche Erstaufführung 3. 2. Berlin]

Santoliquido, Francesco: Symphonie Nr 1 (F) erscheint demnächst

Scarlatti, Domenico: Five Sonatas. Arranged as a Suite and orchestrated by Vincenzo Tommasini. Aus dem Ballett „The good humoured ladies". Chester, London Part. 10 sh., St. 20 sh.

Stravinsky, Igor: Symphonie f. Blasinstrumente noch ungedruckt

b) Kammermusik

Delmas, Marc.: Trio (c) p. Piano, Viol. et Vcelle. Leduc, Paris 24 fr.

Dupré, Marcel: op. 5 Sonate (g) p. Viol. et Piano. Leduc, Paris 9 fr.

Gültzow, Adalbert: In der Haide. Ein Sommeridyll f. Oboe, Geige, Bratsche u. Violonc. noch ungedr. [Uraufführung 26. 1. Berlin]

Händel, G. F.: Kammermusik bearb. v. Max Seiffert. Sonaten: Nr 2 = op. 1b e, Nr 20 Sonate (C) für Viola da Gamba. Trios: Nr 8 = op. 2 Nr 2, Nr 9, Nr 10 = op. 2 Nr. 3. Breitkopf & Härtel Part. je 3,50—4,50 M.

Inghelbrecht, D. E.: Sonatine p. Flûte et Harpe ou Piano (e). Leduc, Paris 13,90 fr. n.

Jongen, Joseph: op. 59 Aquarelles for Violin and Piano. Chester, London 6 sh.

Kienzl, Wilhelm: op. 99 Quartett Nr 2 (c). Bote & Bock Part. 2 M.; St. 10 M.

Kornauth, Egon: op. 9 Sonate (e) f. Viol. u. Pfte. Doblinger, Wien 7,50 M.

Krenek, Ernst: Serenade f. Viol., Br., Klar. u. Vcll noch ungedruckt [Uraufführung 5. 2. Berlin]

Krohn, Max: op. 26 Konzertstück (Sonate quasi fantasia) f. Viol. u. Pfte. Schlesinger, Berlin 8 M.

Labey, Marcel: op. 17 Quatuor p. 2 Viol., Alto et Violonc. (a). Durand, Paris Part. 3,50; St. 10 fr.

Lefmann, Paul [Bremen]: Variationen über „Ach, wie ist's möglich dann" für 2 Klav. noch ungedruckt [Uraufführung 14. 1. Bremen]

Lissauer, Fritz: op. 88 Septett f. Flöte, Klar., Fag. u. Streichquartett noch ungedruckt [Uraufführung 5. 2. Berlin]

Mann, Pierre: Sonatine (d) p. Quatuor à cordes. Durand, Paris Part. 2,50 fr.; St. 9 fr.

Oppel, Reinhold: Streichquartett Nr 2 (d) noch ungedruckt [Uraufführung 9. 1. Kiel]

Prohaska, Karl: op. 15 Trio (F) f. Klav., Viol. u. Vcell. Hüni, Zürich 15 M.

Schlageter, Josy: Suite im alten Stil. F. 2 Klav. Hug, Basel 8 fr.

Stravinsky, Igor: Concertino f. Streichquartett noch ungedruckt

c) Sonstige Instrumentalmusik

Anton, F. Max: Der 4te u. der 5te. Tägliche Klavierübungen f. Vorgeschrittene. Tischer & Jagenberg, Köln 4 M.

Baß, Roderich: Alt-Wiener Miniaturen f. Pfte. Schlesinger, Berlin 1,50 M.

Becce, Giuseppe: op. 17 Danse d'amore p. Chitarar o Liuto. Schlesinger, Berlin M4.

Bergmann, Gustav: Zürcher Idyllen. Klavierstücke. Hüni, Zürich 6 M.

Cellier, A.: Suite symphonique (G) p. Orgue. Leduc, Paris 7 fr.

Davidoff, Karl: Ausgewählte Stücke f. Vcello mit Pfte (Jul. Klengel). Kistner, Lpz 3 M.

Delmas, Marc: Suite Française (Carnet d'un prisonnier 1914—1918). P. Piano. Leduc, Paris 8 fr.

Duprè, Marcel: op. 8 Fantasie (h) p. Piano avec orch. Ausg. f. 2 Klav. Leduc, Paris

Erlemann, Gustav: Konzertwalzer f. Pfte. Bantus-Verlag, Trier op. 35 (As) 2,40 M.; op. 37 (a) 2,40 M.; op. 39 (c u. b) 3 M.

Haydn, Jos.: Werke. Ser. 14 Klavierwerke III: Sonaten Nr 39/52 (Carl Päsler). Breitkopf & Härtel 20 M.

Henze, Bruno: op. 13 Akkordfibel für Gitarre. Tonleitern, Akkorde und Übungen aller 24 Tonarten. Hofmeister, Lpz 3 M.

Hinton, Arthur: Piano Concerto (d). Fischer & Bro., New York Part. 10 sh.; Ausg. f. 2 Klav. 12 sh.

Hönig, Heinr.: op. 50 42 Tonstücke f. Org. od. Harmon, Zieplik, Beuthen O.-S. 3 M.

Honegger, Arthur: Two Pieces (Fugue, Choral) for Org. Chester, London 4,50 sh.

Jongen, Joseph: op. 46 Second Poem f. Violonc. and Orch. Chester, London Ausg. mit Klav. 6 sh.

Kempff, Wilhelm: Sonate f. Viol. allein (cis) noch ungedruckt [Uraufführung 3. 2. Berlin]

Krehl, Stephan: op. 34 Zwei Sonatinen (g. F) f. Klav. Steingräber, Lpz 1,20 M.

Krohn, Max: op. 25 Variationen üb. eine althebräische Melodie f. Klav. Schlesinger, Berlin 4 M.

Kunz, Ernst: op. 25 Neun Klavierstücke in zyklischer Form. Hüni, Zürich 6 M.; op. 29 Dichterworte. Fünf Klavierstücke. Ders. Verl. 5 M.; op. 36 Seldwyler Musik. Sechs Klavierstücke zu Gottfr. Kellers „Die Leute v. Seldwyla". Ders. Verl. 6 M.

Le Boucher, Maurice: Symphonie (E) p. Orgue. Leduc, Paris 1920

Luderer, Hans: op. 18 Heilige Stunde. Konzertstück f. Viol. mit Pfte. Redlich & Berndt, Chemnitz 6 M.

Martin, R. Ch.: op. 89 et 92 Ecole de la main gauche p. Piano. Leduc, Paris 12 fr. n.

Merikanto, Oskar: op. 88 Postludien f. Orgel. Lindgren, Helsingfors Nr 1 (Es) 3 M., Nr 2 (D) u. 3 (F) je 3,50 M.

—: op. 102 Stücke f. Viol. u. Pfte Nr 1 Air, Nr 2 Volkslied mit Var. Lindgren, Helsingfors 3, bzw. 4 M

Mulet, Henry: Exquisses Byzantines. Dix pièces p. Grand-Orgue. Leduc, Paris 10 fr.

Nagler, Franciscus: Drei deutsche Tänze f. Pfte. Feiste, Leisnig Nr 1 Gavotte 4 M.; Nr 2 Ländler 4 M.; Nr 3 Walzer 5 M.

Nanny, Edouard: Méthode complète p. la Contrebasse à 4 et 5 cordes. Leduc, Paris 36 fr.

Niemann, Walter: op. 76 Der Orchideengarten. Zehn Impressionen aus dem fernen Osten f. Pfte. Simrock, Lpz 4,50 M.

Oeyen, J. W. Th. van: op. 4 Stimmungsbilder. Sechs melodische Klavierstücke. B. Siegel, Berlin 3 M.

Pizzetti, Ildebrando: Violinkonzert noch ungedruckt

Prochaska, Carl: op. 19 Siebzehn Variationen m. Fuge über ein eigenes Thema f. Pfte. Hüni, Zürich 8 M.

Raasted, N. O.: op. 16 Orgel-Sonate (c). Hansen, Lpz 5,50 M.

Roger-Ducasse: Klavierstücke. Durand, Paris Arabesques I 3 fr.; II 2,50 fr.; Esquisses 2,50 fr.; Rytmes 3 fr.; Sonorités 3 fr.; Musiques au jardin 6 fr.

Saint-Saëns, Camille: op. 102 Odelette p. Flûte avec Orch. Durand, Paris Part. 8 fr.; St. 7 fr.; mit Klav. 3,50 fr

Salzmann, Theodor: Akkordtafeln für das Lagenspiel auf der Gitarre oder Laute mit vorausgehenden Erläuterungen. Hofmeister, Lpz 3 M.

Samuel-Rousseau, Marcel: Rythmes de danse sur le même thème. Pour Piano et Orch. Piano seul. Leduc, Paris 7 fr.

Schmitt, Florent: op. 66 Légende p. Saxophone Alto ou Alto et Orch. Durand, Paris Part. 13 fr., St. 28 fr; m. Klav. 4 fr.

Swift, G. H.: Original-Kompositionen f. Harmon. od. Orgel. Cieplik, Beuthen O.-S. 14 Hefte je 3 M.

Walcynski, Franc.: op. 7 52 Präludien f. Orgel oder Harmon. Cieplik, Beuthen O.-S. 1,80 M.

Waterman, Adolf: Konzert f. Violonc. noch ungedr. [Uraufführung 29. 1. Berlin]

Zilcher, Hermann: op. 34 Bilderbuch. Neun Klangstudien f. Pfte. Breitkopf & Härtel 2 M.

II. Gesangsmusik

a) Oper

Futter, Karl: Der Geiger von Gemünd. Klav.-A. mit Text. Hug, Basel 32 fr.

Kusterer, Arthur: Casanova. Komische Oper. Zur Uraufführung für Mai ins Karlsruhe angenommen

b) Sonstige Gesangsmusik

Brayer, Jules de et Godet, Robert: Vieilles chansons d'Alsace rajeunies. Leduc, Paris 10 fr. n.

Milhaud, Darius: Quatre Poèmes de Paul Claudel. Pour Baryton 5 fr.; Quatre Poème de Léo Latil 4 fr.; Les soirées de Pétrograde. Poèmes de René Chalupt. Pour 1 Voix et Piano. Durand, Paris 3 fr. 50 c.

Rhené-Baton: op. 20 Dans un coin de violettes (Poèsies de Renée de Vivien); op. 21 Chansons Bretonnes (Poésies de L. Tiercelin). Pour 1 Voix et Piano. Durand, Paris 4, bzw. 6 fr.

Unger, Hermann [Köln]: Der rasende Psalm (Dichtung von Gerrit Engelke) für gem. Chor, gr. Orch. und Orgel ad lib noch ungedruckt

Wehle, Gerhard F. [B.-Friedenau]: op. 5 1 Weihnachtsmotette f. gem. Chor u. Knabenchor; op. 9 Hammerlied f. Männerchor u. gr. Orch.; op. 17 Angelico de Fiesole f. Frauenchor u. kl. Orch. noch ungedruckt

III. Melodram

Lewin, Gustav: Die Alte von Husum. Mit Klavier. Pustet, Regensburg 5 M.

IV. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Achtstundentag. Von Adolf Prümers — in: Der Chorleiter 1
Albert, Eugen d' — s. Beethovenspieler
Altmann, Wilhelm — s. Beethoven
Ansorge, Conrad — s. Beethovenspieler
Beethoven, der französische. Von Franz Wugk — in: Deutsche Militär-Musiker-Ztg 3
— und Goethe. Von G. v. Graevenitz — in: Neue Mus.-Ztg 7
— Der kurkölnische Hoforganist Ludwig van B. Von Wilh. Kurtzen — in: Gregoriusblatt 1920 Nr 12
—. Nachklänge zu den B.-Gedenkfeiern. Von Karl Tiessen — in: Deutsche Militär-Musiker-Ztg 4
— und die Politik. Von Theodor Raillard — in: Deutsshe Tonkünstfer-Ztg 3·9
—'s 8. Symphonie — vgl. Schindler
—'s Wohnung im Pasqalhause zu Wien. Von Wolfgang Madjera — in: Der Merker 2
—-Ausstellung der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin. Von Wilh. Altmann — in: Ztschr. f. Mus. 2
—-Spieler. Kleine Schattenrisse großer Pianisten. Von Walter Niemann (1. Eugen d'Albert, 2. Frederic Lamond, 3. Conrad Ansorge, 4. Max Pauer) — in: Neue Mus.-Ztg 7
Berger, Wilhelm. Ein Gedenkwort zum 15. Jan. 1921. Von L. Herrmann — in: Signale f. d. mus. Welt 3
Berlin. Preuß. Staatsbibliothek — s. Beethoven
Berliner Lehrer-Gesangverein — s. Oberschlesienfahrt
Berlioz und das Breslauer Konzertpublikum. Von Georg Jensch — in: Schles. Mus.-Ztg 2
Bernau, Anna — s. Schnellspiel
Bewegungskunst oder Kunstbewegungen. Eine Klärung der Begriffe „Gewichtsspiel". Von Emma Colditz — in: Musikpädag. Blätter 1. 2
Braun, E. — s. Schweiz
Braun-Plendl, Philipp, der Geiger. Von Wilh. Mauke — in: Neue Mus.-Ztg 7
Breslauer Konzertpublikum — vgl. Berlioz
Bülow, Hans v. Von Olga Stieglitz — in: Musikpädag. Blätter 1. 2
— Wolfgang — s. Geigen
Ceillier, Laurent — s. Roger-Ducasse
Chordirigentenschule — s. Mannheim
Chorgesangvereine — vgl. Jugenderziehung
Colditz, Emma — s. Bewegungskunst
Daimer, Lina, die Geigerin. Von Wilh. Mauke — in: Neue Mus.-Ztg 7
Deutsche Symphoniehaus, Das. Von Willib. Nagel — in: Neue Mus.-Ztg 7
Erckmann, Fritz — s. Händel
Französische Beethoven, Der — s. Beethoven
Gäste, Die. Eine Halbmonatsschrift für die Künste erscheint jetzt in Kattowitz (Verlag der Gäste)
Gegenwärtige Musik. Ihre Lage. Von Hans Mersmann — in: Die Gäste 1
Geigen, Neue. Von Wolfgang Bülow — in: Signale f. d. musik. Welt 1
Gesang. L'Art du chant. Les causes de sa décadence et le moyen d'remédier. Par Albert Valmond — in: Feuillets de pédagogie musicale 2
Gewichtsspiel — vgl. Bewegungskunst
Ginsberg, E. — s. Mozart
Goethe — vgl. Beethoven
Graevenitz, G. v. — s. Beethoven
Händel. Das Orchester in H.'s Opern. Von Fritz Erckmann — in: Neue Mns.-Ztg 7
Harzen-Müller, A. N. — s. Suum cuique
Hartmann, Rudolf — s. Kontrapunkt
Haydn, Josef, als Opernkomponist. Von Felix von Lepel — in: Ztschr. f. Mus. 2
Hernried, Robert — s. Mannheim
Herrmann, L. — s. Berger, W.
Jensch, Georg — s. Berlioz
Jugenderziehung. Die Bedeutung der musikalischen Jugenderziehung für unsere Chorgesangvereine. Von Edwin Janetschek — in: Der Chorleiter 1
Kallenberg, Siegfried. Von L. Murgié — in: Wort und Ton 40
Katholische Kirchenmusik — s. Kirchenmusik
Kirchenmusik. Die wirtschaftlichen Grundlagen der katholischen K. Von Benno Ziegler — In: Neue Musik-Ztg 8
Kirchhoff, Gottfried. Klavierstücke von G. K. und ungenannten Meistorn a. dem Regime des 18. Jahrhunderts. Von Th. W. Werner — in: Neue Musik-Ztg 8
Kirsch, Ernst — s. Klinger
Klaren, G. — s. Puccini
Klinger, Max und die Musik. Von Ernst Kirsch — in: Schles. Musik-Ztg 2
Kontrapunktischer Unterricht. Über Wesen u. Anlage des kontrap. Unterrichts. Von Rudolf Hartmann — in: Allg. Musik-Ztg 4
Konzert-Unsitten. Von Heinz Pringsheim — in: Allgemeine Musik-Ztg 2
Kühn, Walter — s. Schulmusikspflege
Kulenkampff-Feier — in: Musikpädag. Blätter 1 2
Kunstbewegungen — s. Bewegungskunst
Kurtzen, Wilhelm — s. Beethoven
Lamond, Frederic — s. Beethovenspieler
Leisner, Emmy (die Altistin). Von Hans Teßmer — in: Neue Musik-Ztg 8
Lepel, Felix v. — s. Haydn
Madjera, Wolfgang — s. Beethoven
Mannheim. Eine Chordirigentenschule in M. Von Robert Hernried — in: Der Chorleiter 1
Mauke, Wilhelm — s. Braun-Plendl; Daimer
Mersmann, Hans — s. Gegenwärtige Musik
Mozart. Zu M.'s Lieblingsmotiv. Von Heinrich Sitte. Ein Rückblick auf die Geschichte der Er-

Notiz für unsere Leser!

Vielfachen Wünschen entsprechend beabsichtigen wir, für den abgeschlossenen Jahrgang 1920 bei genügender Nachfrage „Melos"-Einbanddecken herzustellen.

Um den ungefähren Bedarf hierin festzustellen, bitten wir unsere Leser, welche ein Interesse an einem solchen Einband haben, uns dies mitteilen zu wollen, worauf wir dann in Kürze mit Angebot und Preisabgabe näherkommen werden.

MELOS-VERLAG G. m. b. H.

Mitteilung!

Vielfachen Nachfragen unserer verehrlichen Abonnenten entsprechend, teilen wir mit, daß bis auf weiteres noch sämtliche bisher erschienenen Meloshefte zum Abonnementspreise nachgeliefert werden können.

MELOS-VERLAG G. m. b. H.

PREISAUSSCHREIBEN
DES
MELOSVERLAGS

Dem Melosverlag ist eine bestimmte Summe zur Verfügung gestellt worden, die zur Förderung zeitgenössischer Musik verwendet werden soll. Es ergeht hiermit die Aufforderung, dem Verlage

Klavierwerke
Kammermusik für Bläser
a-capella Chöre
mittleren und größeren Umfangs

einzusenden. Die Einsendung muß ohne Namensnennung bis zum 16. März 1921 an den unterzeichneten Melosverlag erfolgt sein. Das eingesandte Werk soll ein neutrales Erkennungszeichen tragen, Name und Adresse des Einsenders müssen in verschlossenem Briefumschlag mit gleichem Erkennungszeichen wie für das Werk beigefügt sein. In Betracht kommen nur ungedruckte Werke, über welche der Einsender das volle Verfügungsrecht besitzt.

Das Preisrichteramt haben übernommen

HERMANN SCHERCHEN Prof. Dr. GEORG SCHÜNEMANN
HEINZ TIESSEN

Es ist zunächst ausgesetzt eine Ehrengabe von

Mark 2000,—

welche für das von den Preisrichtern bezeichnete Werk durch den Verlag gezahlt wird. Sollten noch andere Arbeiten für preiswürdig befunden werden, so behält sich der Verlag vor,

auf besondere Fürsprache der Jury

weitere Arbeiten durch Ehrengaben auszuzeichnen.

Der Verlag erhält das Recht, die preisgekrönten Werke, sowie weitere von der Jury empfohlene Kompositionen in den Melosblättern zu veröffentlichen. Der Erwerb des Verlagsrechtes ist mit der Ehrengabe nicht verbunden, doch verpflichten sich die Einsender vor Abschluß eines Verlagsvertrages das Werk dem Melosverlag anzubieten.

Das Ergebnis dieses Ausschreibens wird spätestens binnen 6 Wochen nach dem Einsendungsschluß, also zum 1. Mai 1921 an dieser Stelle mitgeteilt werden.

MELOSVERLAG G. M. B. H.



Erscheint am 1. und 16. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Auslieferungsstelle für den Buchhandel: N. Simrock G. m. b. H., Leipzig. — Geschäftsstelle: Melos-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Weißensee, Berliner Allee 71 Fernruf: Weißensee 126. — Redaktion: Hermann Scherchen, Thyrow bei Berlin. — Verantwortlich für den Inseratenteil C. Bergmann, Berlin-Weißensee Fernruf Ws. 126. — Preis des Einzelheftes Mk. 3.— (Ausland Mk. 7,—), Viertelj.-Abonn. Mk. 15.— (Ausland Mk. 37,—) einschl. Zustellung. — Postscheckkonto 102166 Berlin. — Anzeigenpreis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.50

Nr. 5/6 — Berlin, den 1. April 1921 — II. Jahrgang

INHALT

Gesetz und Willkür in der modernen Musikentwicklung

Von Dr. jur. et phil. mus. H. R. Fleischmann

Der Tonsinn ist einer der ältesten Sinne der menschlichen Natur und Musik heute eine der volkstümlichsten und beglückendsten Künste. Nahezu unsere sämtlichen psychischen Affekte und Lebensäußerungen: Freude, Trauer, Schmerz, Liebe, Tanz und Spiel neigen im stärksten Grade zur Musik und es gibt keine Kunst, welche diese seelischen Schwingungen und körperlichen Kundgebungen elastischer und idealer wiederspiegeln könnte als eben Musik.

Und doch finden wir trotz dieser innerlichen Affinität zwischen Musik und Leben, daß ein wichtiger Abschnitt der musikalischen Kunst, die Moderne, nur einem winzig kleinen Teile der kultivierten Menschheit zugänglich ist und von diesem auch verstanden wird. Eine tiefe Kluft trennt die klassische Vergangenheit von der fortschrittlichen Gegenwart, und die Brücke, welche darüber hinweg zu dieser führt, wird nur von wenigen beschritten.

Ich glaube, daß der hauptsächlichste Grund dieser beschämenden Gleichgültigkeit gegenüber der musikalischen Moderne in der Willkür zu suchen ist, die man so gerne und häufig dem zeitgenössischen Schaffen unterschiebt, statt die tiefe Gesetzmäßigkeit zu beachten, die demselben innewohnt. Nichts ist mehr geeignet, hier unermeßlichen Schaden zu stiften als unüberlegte Schlagworte wie Bolschewismus, Anarchie und andere Begriffe, welche — nach der Meinung derer, die sie gebrauchen und mißbrauchen — den rücksichtslosen Kampf unserer Schaffenden gegen Gesetz und Ordnung bezeichnen sollen. Man hat kein rechtes Zutrauen zu der modernen Musikentwicklung, weil man ihre zerstörenden, eigenwilligen Tendenzen fürchtet und flüchtet in jene paradiesische Epoche, deren erfreuliche Eigenschaften eine mathematisch leicht feststellbare Einheitlichkeit an musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten und ein engumgrenzter Vorrat an benützbaren Fomen waren.

Die Menschheit irrt aber sehr, diese notwendige innere Gesetzmäßigkeit der modernen Kunst abzusprechen. Nur ein kurzsichtiger oder harmloser Beschauer kann sie hier übersehen. dort begreifen. Es ist ein paradoxes Spiel, das sich am besten in diese Worte kleiden läßt: klassische Musik heißt jene, deren Gesetze in der Vergangenheit nicht verstanden wurden. Solange dieselben in der lebenden Gegenwart unverstanden bleiben, heißt sie moderne Musik. Wir aber wollen in den folgenden Erörterungen den Versuch unternehmen, den verwirrenden Widerspruch Gesetz-Willkür in der modernen Musik an seinen Wurzeln zu fassen, um unter beherzter Aufrollung der wichtigsten Komplexe aller hier rüttelnden Fragen und Zweifel zur klaren Erkenntnis des Begriffes der Gesetzmäßigkeit in der modernen Musik zu gelangen.

Diese Gesetzmäßigkeit gibt es aber zweifacher Art: jene, welche sich gegenwärtig aus der gleichzeitigen Musikentwicklung (Nebeneinander) der verschiedensten Kulturvölker dem objektiven Beobachter ergibt und die ich als generelle Gesetzmäßigkeit bezeichnen möchte. Im Gegensatze dazu jene, die im zeitlichen Querschnitt (Nacheinander) der Musikentwicklung einer einzigen schaffenden Persönlichkeit hervortritt und als individuelle Gesetzmäßigkeit Gegenstand meiner Untersuchung sein soll. Die sinngemäße Verbindung beider möge dann den erstrebten Beweis der Richtigkeit meiner aufgestellten Behauptung erbringen.

I. Die generelle Gesetzmäßigkeit.

Eines der wichtigsten und erfolgversprechendsten Mittel, diese generelle Gesetzmäßigkeit in der modernen Musikentwicklung zu erkennen, ist der Vergleich. Wir müssen

vergleichen. Vergleiche anstellen zwischen den Musikkulturen naher und entfernter Völkerschaften, um die bedenkliche Einseitigkeit in der verschobenen Auffassung von Gesetz und Willkür, die sich namentlich bei den Deutschen in und nach dem Weltkriege geltend gemacht hat, in energischer Weise bloß zu legen und zu verwerfen. Viel zu sehr werden bei uns, unter bewußter Verlegung des Schwerpunktes auf das rein nationale Moment, nicht mehr das ideale Abstraktum „Musikentwicklung", als vielmehr ein winziges Format derselben, nach alten Schemata unrichtig zugeschnitten, der Betrachtung unterworfen und dann als willkürliches Schaffen kurzerhand abgetan. Die Musikentwicklung verträgt aber keine nationale Abgrenzung. So sagt denn auch kürzlich der bekannte englische Kritiker Cecil Gray in einer tiefgründigen Studie über Bartoks Schaffen: „Die größten Aufgaben der Kunst sind allen Nationen gemeinsam. Wir denken nicht mehr national, sondern kontinental." Und ich möchte hinzufügen universal. Daher erstreckt sich z. B. auch der historische Horizont, in dessen Banne sichtlich Hans Joachim Moser jüngst, jeden flüchtigen Seitenblick auf benachbarte Musikkulturen ängstlich vermeidend, seine Geschichte der deutschen Musik schrieb, über eine sehr engbegrenzte, für den Wesenskern der allgemeinen Musikentwicklung gleichgültigen Basis.

Doch kehren wir zu der generellen Gesetzmäßigkeit der modenen Musikentwicklung zurück. Die überzeugende Erkenntnis derselben wird uns solange verhüllt bleiben, in solange wir den verwegenen (oder auch kleinlichen) Standpunkt einnehmen, das zunächst verwirrende Phänömen eines modernen Tondichterprofiles aus sich selbst heraus erklären zu wollen, dasselbe sohin aus den vielfachen Zusammenhängen zu reißen, durch die es, oft auf tausende Meilen Entfernung, mit anderen schaffenden Gestalten verbunden ist.

In diesem Belange hat der Weltkrieg und seine Folgen ganz überraschende Resultate gezeitigt. Die hermetische Abgeschlossenheit der einzelnen kriegführenden Staaten brachte es mit sich, daß von einer wechselseitigen Kenntnis, geschweige denn Beeinflußung des Tonschaffens der Kulturnationen keine Rede sein konnte. Und welche bezwingende Sachlage gewahren wir da jetzt? Daß die nämlichen Prinzipien — wohlgemerkt, Prinzipien, nicht spezifische Details! — wie Atonalität, Zertrümmerung der Periodisierung, Schaffung bisher ungewohnter Klangkombinationen etc. konsequent bei allen Führergestalten, die sich garnicht kannten und einander persönlich wie künstlerisch fremd waren auftraten. So erfahren wir von Béla Bartók, dessen Schaffen mit demjenigen Arnold Schönbergs soviele gemeinschaftliche Züge aufweist, daß er erst sehr spät, als er auf dem kühnen Wege zu seinen extremen Zielen schon weit vorgeschritten war, in das Schaffen Schönbergs erstmalig Einsicht gewann, indem ihm einer seiner Schüler aus Wien das Manuskript der damals noch unveröffentlichten Klavierstücke op. 11 überbrachte, Meiner Ansicht nach läßt sich kaum ein schöneres Beispiel für die Gesetzmäßigkeit — und ich möchte auch sagen, inneren Zwang — der modernen Musikentwicklung finden, als wenn vom Grunde aufwühlende, unser Musikleben in ganz neue Bahnen leitende Ideen unabhängig von einander, gleichmäßig und mit nur geringen Varianten an der Donau und in den apeninnischen Städten, in Rußland, Frankreich, England und selbst in Amerika auftreten.

Zu welcher Erweiterung, zu welcher Vertiefung unserer Anschauungsweise über Gesetz und Willkür gelangen wir nun, wenn wir uns endlich die doch so einfache Wahrheit zu eigen gemacht und die Tonsprache aller Musikkulturen nach dieser Richtung hin geprüft haben.

Skurillitäten in der musikalischen Logik schwinden, Phantasmagorien in der schöpferischen Kristallisation weichen, sobald wir durch vergleichweise Betrachtung das gesetzmäßige Vorwärtsschreiten der musikalischen Entwicklung erkannt haben. Die mit der fortreißenden Macht ihrer starken Persönlichkeit wirkenden Heroen der musi-

kaliſchen Moderne — und nur von dieſen iſt hier die Rede, da ihre flachen Anbeter und Nachtreter für die prinzipielle Frage kaum Argumente liefern — marſchieren geſchloſſen, troẞ ungeheurer räumlichen Diſtanz, lediglich unter dem eſoteriſchen Erlebnis der eiſernen Notwendigkeit ihrer Sendung, jede Willkür ausſchaltend, jene Bahnen, die ihnen von der Muſikgeſchichte gewieſen werden: die Deutſchen Arnold Schönberg und Feruccio Buſoni, die Franzoſen Maurice Ravel und Eric Satie, die Italiener Alfredo Caſella, Francesco Malipiero, die Engländer Frederik Delius und Cyril Scott, der Ruſſe Igor Strawinsky, die Magyaren Béla Bartók und Zoltan Kodaly, der Pole Karol Szymanowski, der Jude Erneſt Bloch. (Man könnte in dieſe Gruppe auch noch Egon Welleß einreihen, der mit ſeinem letzten — natürlich atonalen — Streichquartett Nr 4 die bisher äußerſte Konſequenz aus der generellen (nicht aber individuellen!) Geſetzmäßigkeit der modernen Muſikentwicklung gezogen hat.)

Es wäre jedoch irrtümlich, aus dem bisher Geſagten folgern zu wollen, als ſeien die genannten Bannerträger der muſikaliſchen Moderne lediglich nackte, mit ſchweren Feſſeln aneinander geſchmiedete Sklaven der Geſetzmäßigkeit: es bleibt noch hinreichend Spielraum für ihr perſönliches Ausleben und von einer bis auf Kopf und Egaliſierung reichenden, vollkommen gleichmäßigen Uniformierung kann natürlich keine Rede ſein. So wird denn der orientierte Muſiker auch beim erſtmaligen Anhören eines ihm noch unbekannten Tonſtückes feſtſtellen können, welchen modernen Komponiſten dasſelbe zum Autor hat. Es ſind z. B, bei Béla Bartók ſpezifiſch ſeine brutale Naturhaftigkeit und ſeine tigerhafte Wildheit (vgl. Allegro barbaro für Klavier 2 hdg., 2. Satz des II. Sreichquartettes op. 17); bei Feruccio Buſoni ſein auffälliger Trieb, zu jedem Sujet andere und entſprechende Töne zu finden, die „Multiverſalität", wie er ihn einmal in ſeiner Selbſtrezenſion bezeichnet; bei Erneſt Bloch, dieſem jüngſt entdeckten Genie fortſchrittlichſter Geſinnung, eine immanente Starrheit im Rhythmus und obſtinate melodiſche Phraſierungen, wie etwa in ſeinen drei Pſalmen oder den Poêmes juifs.

Wir wenden uns nun. in kürzerer Darſtellung, der zweiten Gattung Geſetzmäßigkeit der muſikaliſchen Moderne zu, jener, die in dem Muſikſchaffen der einzelnen. ſelbſtſtändig wirkenden Führergeſtalt, ohne Beziehund auf dem vorhandenen Kreis verwandter Perſönlichkeiten, zum reſtloſen Ablauf kommt, d. i.

II. Die individuelle Geſetzmäßigkeit.

Zunächſt auch hier die Konſtatierung: jedes willkürliche Vorgehen ausgeſchloſſen. Mag es ſich um Schönberg oder Bartók, Szymanowsky oder Srawinsky handeln: es herſcht prinzipiell bei jedem derſelben nur eine durchſichtig klare Geſetzmäßigkeit und Konſequenz. Die zu beſchreibende Situation iſt die, daß die Schaffensbahn unſerer modernen Muſiker nach einer ſtrengen, faſt mathematiſch genau umgrenzten Logik, bald raſch, bald weniger raſch, durchmeſſen wird. Geſetz iſt hierbei als Ordnung aufgefaßt, in der ſich die Verwirklichung des Möglichen vollzieht. Wir können dieſe individuelle Geſetzmäßigkeit in ihrer phänomenalen Sicherheit nahezu an jeder echten, epochalen Perſönlichkeit unſerer Zeit feſtſtellen. Wo ſie fehlt, handelt es ſich um Muſiker, die troß ihrer ſcheinbaren, aufwirbelnden Zeitgemäßheit nur relativen Wert für die moderne Muſikentwicklung beſitzen (Schreker, Reznicek, Bittner). Ihre entmündete Muſik zur bloßen Form erſtarrt, ſtatt ſich in ſteter, geſetzmäßer Entwicklung weiter fortzuſetzen; oder ſie äußert ſich in ſonderbar hüpfender ſtatt begreiflich ſchrittweiſer Bewegung.
Der Muſterfall individueller Geſetzmäßigkeit: Arnold Schönberg. In ſeiner Entwicklung gibt es auch nicht die beſcheidenſte, von Willkür geſchaffene Lücke. Dieſelbe taſtet ſich vielmehr mit einer derart zwingenden Notwendigkeit vorwärts, daß ſich jeder nicht gerade von dem Sacroſanctum der Tradition überzeugte Muſiker in ſtummer Verehrung

vor dieser Unbedingtheit neigen muß. Schönbergs künstlerischer Werdegang ist mehr Musikgeschichte als sich in einem Jahrhundert vollziehen kann und treibt die Musikentwicklung gigantisch vorwärts. Sie zeigt sich am klarsten in der gesetzmäßigen Entwicklung Tonalität-Atonalität. In seinen ersten Werken noch auf durchaus tonaler Basis empfindend, erreicht er sukzessive eine „Schwächung der Zentralgewalt des Grundtones und Lockerung des Gefühles für die Tonalität". Den historisch bedeutungsvollen Markstein setzt er in seinem zweiten Quartette Fis moll (wie denn überhaupt die Kammermusikwerke unserer zeitgenössischen Literatur für unsere Fragen in erster Linie entscheidend sind). Die ersten drei Sätze sind tonal, im vierten (Gesangs) Teile ist der entgiltige Bruch mit der Tonalität vollzogen. Streng gesetzmäßig hat sich auch Schönbergs Thematik, Melodik, Polyphonie und Instrumentation entwickelt. Wie er dort allmählich das rhythmische Schema des Periodenbaues ins Riesenhafte demensioniert, um schließlich den konstruktiven Gipfelpunkt mit der freischwebenden melodischen Phrase an sich zu erklimmen; wie er weiter, bei Bach anknüpfend, stufenweise sich zu seinem neuen polyphonen Stil durchringt und dann wiederum, seinen instrumentalen Apparat immer mehr teilend, zu Gruppen kleinster Anzahl und endlich, zur solistischen Behandlung der früher chorisch verwendeten Instrumente übergeht: all das kann in diesem Zusammenhange nur angedeutet und muß im Übrigen einer — uns bisher noch vorbehaltenen — Untersuchung des Schönbergschen Schaffens vom entwicklungstechnischen Standpunkte aus überlassen bleiben.

Als zweites Beispiel folge Ferruccio Busoni. Auch dieser Meister hat nicht, wie mancher unserer jüngsten „Expressionisten", gleich „futuristisch" eingesetzt. Er hat vielmehr auf sicheren Grundlagen und verläßlichen Voraussetzungen aufgebaut. Sein frühestes Schaffen ist vielfach verwandt mit dem des jungen Rich. Strauß, dann vor allem mit der polyphonen Kunst Bachs. So gibt es fast kein Stück aus seiner Jugend, wo nicht ein Fugato vorhanden wäre. „In der heutigen Kompositionskunst", sagt Busoni im Jahre 1915, „die in gerader Linie von jener Bachs stammt — insofern als sie, immer bewußter, die durch Polyphonie tönende Empfindung zu werden sich bestrebt — fällt sowohl die nach dem Mittelpunkte des Modulationskreises gravitierende Richtung — die Abhängigkeit von der Tonart — als auch die objektive Symbolik aus dem Plan, die dem subjektiven Temperament gewichen ist. Somit sind auch die Rechte des Meisters weitere geworden: er darf nun die Bachschen Ausnahmen als Regeln übernehmen."

Mit diesen beiden Beispielen wollen wir unsere Gedanken über die individuelle Gesetzmäßigkeit, deren Existenz sich, bei weiterer Ausführung, noch im einzelnen nachweisen ließe, ruhen lassen und wenden uns nun, in einem letzten Abschnitte, den

Schlußbetrachtungen

zu. Worauf es uns in unserer Abhandlung ankam, war, wie schon der Titel ankündete die Gesetzmäßigkeit in der modernen Musikentwicklunng darzustellen und damit eine von jedem subjektiven Empfinden ausgeschaltete Rechtfertigung ihrer Erscheinung selbst zu bieten. Mit der strikten Aufstellung dieser auch durch ausnahmsweise Zufälligkeiten unbeirrten Gesetzmäßkeit soll einerseits auf einem neuen Wege offen und ehrlich in ein tiefes Dunkel unserer Musikkultur geleuchtet werden, das man so häufig — und so unrichtig — als „Krisis" bezeichnet und wo man unsere abendländische Musik sich bereits in letzte Todeszuckungen windend, wähnt. Andererseits soll damit eine beruhigende Antwort all jenen tausenden namenlosen Fragern gegeben werden, die sich immer wieder darüber im Unklaren sind, ob unsere heutige Musikentwicklung auch die richtige, die zwingend notwendige, ist, ob es nicht vielmehr angezeigt wäre, andere Bahnen zu gehen, insbesondere aber eine „Rückentwicklung" zu unseren musikalischen Vorgängern

anzutreten, wie es tatsächlich in letzter Zeit mehrfach namhafte Komponisten versucht haben, dadurch erst recht gegen die Gesetzmäßigkeit verstoßend; ferner, ob wir nicht überhaupt schon am unwiderruflichen Ende angelangt sind.

Zu dieser pessimistischen Auffassung bekennt sich bekanntlich auch Oswald Spengler in seinem „Untergang des Abendlandes" (Bd. I. Seite 379 ff.), der die unschwer zu widerlegende Ansicht vertritt, daß bereits im Tristan der „riesenhafte Schlußstein der abendländischen Musik" gelegt sei. Wir müssen uns mit diesem unter einem sensationellen Titel auftretenden, immens einflußreichen Werke, das uns unsere versinkende Kultur in einer großartigen Abendröte zeigt, hier umso mehr beschäftigen, als das von demselben ausströmende, süße und betörende Gift leicht auch unserem jungen schaffenden Nachwuchs die falsche Überzeugung von der Hoffnungslosigkeit seines Ringens und Strebens bringen und mit dem Glauben an sich selbst den letzten Rest schöpferischer unbekümmerter Aktivität nehmen könnte. Insoweit als Spengler die Künste — unter ihnen die Musik — als Organismen erkennt, die in dem größeren Organismus einer Kultur ihre bestimmte Stellung einnehmen, geboren werden, reifen, altern und für immer absterben, stimmen wir ihm vollkommen zu. Spengler vergißt aber, daß dieselben auch wiederum neue Lebewesen zeugen, die ihr eigenes Dasein führen und in denen sich der elterliche Orgnismus mit allen seinen Energieen und Anlagen, verjüngt fortsetzt. Spenglers bitteres Eingeständnis, daß unsere Kunst, nachdem sie im Lebenslaufe ihrer Kultur ihre Bestimmung erfüllt und ihre inneren Möglichkeiten verwirklicht hat, an Altersschwäche stirbt; daß das, was heute als Musik betrieben wird, nur Ohnmacht und Lüge wäre, hält auf Grund all dessen, was oben gesagt wurde, genauerer Untersuchung nicht stand. Spengler drückt hier bloß jene Gedanken aus, die — und damit greifen wir wieder auf die einleitenden Sätze zurück — von der Mehrzahl der Menschheit für, oder besser gesagt, gegen die Moderne gehegt werden. Wem jedoch der Begriff der Gesetzmäßigkeit der modernen Musikentwicklung zu Bewußtsein gekommen ist, der dürfte derselben Verständnis, zumindest aber Wohlwollen entgegenbringen.

❧

Melodie oder Geräusch?

Von Josef Hauer

Ein Vollblutwagnerianer, in die Enge getrieben, was er sich denn eigentlich unter Musik vorstelle, antwortete: „Das akustisch Angenehme ist Musik." Dieser Ausspruch eines kunst„begeisterten" Europäers der Gegenwart ist derart typisch, daß er zum Ausgangspunkt der folgenden Betrachtung dienen soll.

Was ist akustisch angenehm? Wo sind die Grenzen des Unangenehmen? Der eine findet das Sausen des Windes angenehm, in dem andern erweckt es unangenehme Gefühle. Wir kommen aber dem Opernbegeisterten soweit wie möglich entgegen und halten uns daher an ein bekanntes physikalisches, physiologisches Gesetz: Wenn ein Körper unregelmäßig schwingt, so entsteht ein Geräusch (das Unangenehme), bei regelmäßigen Schwingungen ein Ton, Klang (das Angenehme). Aus dem Klang eines Tones (seiner Obertonreihe) hört man den Durdreiklang heraus. Es gibt nun Menschen — und sie sind und waren von jeher in der Mehrzahl —, denen es beim Hören einer Musik auf nichts anderes ankommt, als diese angenehmen und unangenehmen Gefühle in reichlicher und mannigfaltiger Abwechselung in sich entstehen zu lassen. Sie stellten

ein „Ideal" des Angenehmen im Dur- und Molldreiklang auf und nannten es Konsonanz alle anderen Akkorde aber bezeichneten sie als Dissonanzen und unterschieden auch noch Abstufungen der weiteren und näheren Entfernung von der Konsonanz. Je komplizierter diese Abwechslung des Angenehmen und Unangenehmen war, je stärker die Kontraste und je größer die Sensationen der Sinnlichkeit waren, die sie auslösten, desto „entwickelter" nannten sie diese ganze Musik. Immer neue Steigerungen wurden ausgedacht, immer raffinierter und überraschender gestalteten sich die Gegensätze, und so kam es im Laufe der Entwicklung natürlich bis zu einem gewissen Höhepunkt der Steigerung, der so außerordentlich kompliziert war, daß er das Ganze wieder zu dem machte, was es ursprünglich war, nämlich zum Geräusch. Aus der Obertonreihe des Tons heraus, aus der primitiven Naturnachahmung der schwingenden Körper hat sich die tonale Musik langsam entwickelt, als sie sich in der modernen Musik selbst ad absurdum führte und wieder bei ihrem Ausgangspunkt, dem komplizierten Lärm der schwingenden Materie, dem Tongeräusch endete. Vom Gefühlsstandpunkt des Angenehmen und Unangenehmen, der Konsonanzen- und Dissonanzenwirkungen, der stärkeren und schwächeren Kontraste aus betrachten die meisten Menschen die Musik, die sie dadurch zum Rauschmittel (mit allen Wirkungen eines solchen) gemacht haben. Es kommt ihnen gar nicht in den Sinn, von der Musik mehr zu verlangen als akustische, also rein physiologische Hörsensationen je nach Zeit und Gelegenheit.

Jede Naturmusik neigt mehr zum Geräuschmoment, zum grob Rhythmischen. Daher ging die tonale Musik in Europa von jeher den nationalen Sprach- und Tanzformen nach, die ebenso aus dem Natürlichen, Physiologischen, Affektiösen eines Volkes entspringen. Der Rhythmus wurde in das Melos, in das eigentlich Musikalische hineinkomponiert.

Die Mehrstimmigkeit der tonalen Musik entstammt gleichfalls ihrem natürlichen Geräuschcharakter, der Nachahmung des Tons mit seinem Obertonakkord. Akkorde gibt es eigentlich nur für unmusikalische Menschen, die sie als Geräusche von irgendwelchen sinnlichen Qualitäten betrachten und ihre Ohren nur als Tastorgane gebrauchen. Der musikalische Mensch aber hat die Fähigkeit und das Bedürfnis, einen Akkord zu zerlegen, ihn in eine Melodie zu verwandeln, wodurch er erst musikalische Bedeutung gewinnt. Man kann ruhig behaupten, jeder Akkord an und für sich ist ein Geräusch, solange er nicht vom musikalischen Menschen in eine Melodie zerlegt wird. Da man aber bei einem Akkord viele Melodien heraus- und hineinhören kann, so ist er, vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, unter allen Umständen eine barbarische Verrohung der Melodie, also des Musikalischen. Damit wird die mehrstimmige Musik von vornherein problematisch.

Eine Musik, die dem Geräusch näher steht als dem rein Musikalischen, der Melodie, wird ganz von selbst zur Tonmalerei und bedarf als solche des Gegenstands. Dieser muß ja nicht immer ein äußerlicher sein, er kann aus dem Gegenständlichen der Musik selbst, aus Geräuschmomenten (Konsonanzen und Dissonanzen, dem Angenehmen und Unangenehmen, mehr Melodiösen und mehr Elementaren, Einfachen und Zusammengesetzten, der Instrumentaltechnik usw.) stammen. Alle diese rein physiologischen Momente der Musik, die ihren inneren Gegenstand bilden, die sich aber auch noch psychologisch („physiopathologisch") erklären lassen, eignen sich besonders gut zur Begleitung der Handlung des Dramas, der typischen sprachidealistischen Kunstform. Selbst die scheinbar absolut musikalische Form der Symphonie ist eine Nachbildung der griechischen Tragödie (Themen als handelnde Personen, Durchführung als tragischer Konflikt, Finale die Lösung usw.). Bei der Fugenform spielen auch noch direkte Bild- und Raumerlebnisse eine Rolle. Sobald aber die Musik — auf dem oben beschriebenen Umwege — ganz zum Geräusch herabsinkt, ist sie auch ohne äußeres Programm nicht mehr denkbar.

In ihrer rein musikalischen Form, als einstimmige Melodie in den Tongeschlechtern, kam die tonale Musik aus dem Orient nach Griechenland, wurde dort von allem Anfang an mißverstanden, tauchte später als sogenannter römisch-gregorianischer Choral und noch später als geistliches und weltliches Lied wieder auf, wurde durch den Kontrapunkt und die Instrumentaltechnik dem Geräuschmoment angenähert, bis sie endlich im diatonischen Dur- und Mollsystem jene oben angeführte barocke Entartung der Konsonanzen- und Dissonanzentheorie bekam, die mit den Klassikern das musikalisch Möglichste und in der modernen Musik ihren Zusammenbruch erlebte.

Und nun kommt das für jeden eingefleischten griechisch-europäischen Sprachidealisten Unfaßbare. Nach der chaotischen Auflösung der tonalen Musik beginnt in Europa erst das eigentlich Musikalische im reinen Melos der einstimmigen atonalen Melodie. Es ist sehr schwer, einem sprachidealistisch denkenden und fühlenden Menschen begreiflich zu machen, was atonale Musik ist. Der Name sagt nur soviel, daß sie nicht tonal, nicht auf den Schwingungsgesetzen des Tons aufgebaut ist. Man könnte auch ganz kurz sagen, atonale Musik ist reine Musik, also Musik überhaupt — es gibt sonst keine Musik. Die tonale Musik dagegen ist Naturnachahmung, mehr oder weniger kompliziert, mit physiologischen, rauschartigen, grobsinnlichen Wirkungen, die wieder von persönlichen Affekten und sprachidealistischen Vorstellungen des Komponisten herstammen. Die atonale Melodie aber hat ihren Ursprung in der musikalischen Intuition des Menschen, also in jener Vorstellungssphäre, die eben wieder nur in der atonalen Melodie vollkommen konkretisiert ist.

Vielleicht gelingt es mir, einem musikalischen europäischen Menschen dadurch zum Intuitionserlebnis zu verhelfen, daß ich alles aufzähle, was nicht zur Intuition gehört, was das intuitive Erlebnis hindert — wenn ich ihm also die physiologischen Voraussetzungen zur Intuition gebe. Zur Ermöglichung der Intuition ist es zunächst geboten, alles Sinnliche, Affektiöse auszuschalten — bequeme Kleider, die nirgends beengen und das Blut frei zirkulieren lassen, leicht verdauliche, wenig gewürzte Speisen, Körperhaltung so, daß man sich nicht spürt, alle Muskeln entspannen, den Kopf gerade (die Orientalen haben die Körperstellungen schon ausgearbeitet) — peinlichste Stille im Raum (man bedenke, die Intuition ist in erster Linie ein Zeiterlebnis, es gibt nur eine m u s i k a l i s c h e Intuition) — halbstarkes, ruhiges Licht, mäßige Temperatur — alles aus sich entfernen, was zu einer inneren Gleichgewichtsstörung führen könnte — es geht, wenn es sich auch ein betriebsbesessener Europäer schwer vorstellen kann. Nun wähle man ein gutes atonales Instrument (Klavier, Harmonium, Celesta). Warum gerade ein solches? Weil dieses wieder am ehesten die physiologischen Voraussetzungen zur Ermöglichung der Intuition gibt. Durch die gleichschwebende Temperierung der Töne und Intervalle wird alles grob Sinnliche der Musik (Leittongeleise, Geräuschverschiedenheiten der einzelnen Töne usw.) soweit wie möglich ausgeschaltet.

In dem Zustand der vollständigen Affektlosigkeit und unter den obigen Voraussetzungen, förmlich mit einem Gedanken- und Gefühlsvakuum setze man sich nun zum Instrument und spiele in der Mittellage, halbstark, nacheinander langsam zunächst zwei Töne an, dann einen dritten, und so fort, bis alle zwölf Töne innerhalb einer Oktave (eigentlich großen Septime) abgespielt sind. Nun mache man eine kleine Pause, während der man das eben Gehörte in sich nachklingen läßt. Dann wiederhole man dieselbe Reihefolge der Töne etwas ausdrucksvoller mit den zum Bewußtsein kommenden agogischen und dynamischen Schattierungen — so wie sie einem während der Stille nachgeklungen hat. Inzwischen ist das reine (atonale) Melos durch die rhythmische Gliederung bereits zur atonalen Melodie geworden. Und nun möge man so lange wiederholen und innerlich hören, bis man der festen Überzeugung ist, nur so und nicht anders kann die eben gespielte Melodie aufgefaßt werden. Was aber

zwischen den Tönen, zwischen den Intervallen erlebt wurde, also gleichsam außerhalb des Raumes, der Materie, des Sinnlichen, das ist die reine Bewegung, die Bewegung selbst, die Intuition, das musikalische Urerlebnis. Alles Schroffe, Gegensätzliche, Affektiöse, die Stimmungen, das Sinnliche, Erotische müssen ausgeschaltet sein, damit die Intuition möglich ist. Der intuitive Mensch, der „Musiker" schafft die „Welt" ab, den Raum — natürlich nur scheinbar — er fühlt sich im Kosmos und lebt im Zeitlichen, im Nacheinander, im organischen Wachstum.

Ist es noch notwendig, zu erklären, was Musik ist? Jedenfalls ein Erlebnis, das für den sprachidealistischen, im Räumlichen und Begrifflichen befangenen Europäer bisher ein Buch mit sieben Siegeln war. Sicher aber, ganz sicher ist die Musik kein „akustisch angenehmes" Geräusch!

❀

Das Orchester

Von Francesco Malepiero

III.

Das moderne Orchester*

Berlioz, Wagner und Rimsky-Korsakow haben von Anfang an eine andere Bahn verfolgt, als die Nachfolger Beethovens. Wagner in Deutschland, und Rimsky-Korsakow in Rußland sind übrig geblieben als letzte Kämpfer für eine Art Musik, die bestimmt war, zu verschwinden. Gerade so wie die kleinen und schwachen Trabanten Wagners, über die ganze Welt verbreitet, seine Methoden mißbrauchten, haben die Nachfolger von Rimsky-Korsakow die russische Schule ruiniert, welche, trotz ihres Vorzugs eine Zusammensetzung von Urkraftströmungen zu sein, in eine tote Sprache versteinert ist. Der beste Beweis für diese Erschöpfung sind die Opern von Richard Strauß (Gustav Mahler kann Richard Strauß gleichgestellt werden). Die Persönlichkeit dieses Meyerbeers des zwanzigsten Jahrhunderts ist von unleugbarer Wichtigkeit, da er den ersten Rang unter den Nach-Wagnerianern einnimmt. Um musikalisch zu reden: Strauß hat eine reichliche Auswahl von Uniformen, Livreen, Kostümen, welche er, je nach Gelegenheit anzieht. In seinen Liedern (ohne Ausnahme kleine Musik) zieht er sich nachlässig an, und scheint sich als Tosti, Schumann, Verdi oder Hugo Wolf zu verkleiden, anstatt sich selbst zu geben. In der symphonischen Dichtung und im Musikdrama erscheint er in seinen glänzendsten Uniformen, um die Armut seiner wagnerianschen Lyrik zu verstecken, oder er posiert als Humorist, würdig seines Namensvetters Johann, des tanzfreudigen Wieners. Die Opern von Richard Strauß enthalten eine Fülle von abgenutzten Kunststücken, unterstützt durch geschickte orchestrale Effekte, um die Aufmerksamkeit der Hörer von diesen Gemeinplätzen abzulenken. Er zieht die rohen Farben der extremen Register vor, welchen er das übermäßig verstärkte thematische Material zuweist, ver-

* Dieser Teil der Arbeit Fr. M.'s ist besonders wichtig, weil er mit unverhüllter Schroffheit zeigt, wie in den Entente-Ländern eine Entwicklung der Musik vor sich gegangen ist, die zu der deutschen Musik in bewußten Gegensatz gestellt wurde; ferner aber durch die leichtfertige, und darum um so anmaßendere Oberflächlichkeit, mit der — symptomatisch! — in wenigen Worten das Problem und die wichtigsten Erscheinungen der neueren deutschen Musik abgetan werden. (Fr. M. ist einer der z. Zt. bedeutendsten italienischen Komponisten, der auch als Führer der jungen Musikbewegung Englands und Frankreichs gilt.) Anm. d. H.

brämt durch ein großes Aufgebot von gleitenden Arpeggien, Läufen und anderen oberflächlichen Füllseln (Lack und Politur) einerseits um die Derbheit von gewissen Tonfarben zu lindern, welche er mit unnötiger Häufigkeit gebraucht, oder um andererseits dem symphonischen Umriß Leben einzuflößen, welcher zu oft in einem gemeinen Durcheinander verschmachtet und ganz ohne Einfälle ist. Wenngleich das Musikdrama von Richard Strauß keinen tiefen Eindruck macht, und seine musikalischen Orgien einen fast ekelhaften Nachgeschmack hinterlassen, so ist die Bedeutung von diesem rohen Symphoniker nicht weniger merkwürdig, da er in der Wagnerianischen Parabel den niedrigsten Punkt dieser sich überstürzenden Dekadenz darstellt.

Wagner und Strauß haben die Mittel der instrumentalen „Tonfarbe" vollkommen erschöpft; das ultra-moderne Orchester erhält sich nicht durch irgendwelche neue akustische Mittel (sogar von den kürzlich erfundenen Instrumenten werden keine gebraucht und die wieder aufgenommenen alten sind Ausnahmen geblieben), sondern durch die Tatsache, daß jedes Instrument, vom modernen Komponisten benutzt, in dem neuen Orchester in seiner alten Erscheinungsform aber mit verändertem Wesen teilnimmt.

Claude Debussy hat schon in „L' après-midi d' un Faune" eine besondere Stimmung geschaffen. die nicht wiederholt werden kann, und hat ein für allemal die Theorie von Rimsky-Korsakow zerstört, daß die Möglichkeit bestehe, eine musikalische Idee, die nicht direkt für die Instrumente gedacht worden ist, in mehr wie einer Weise zu orchestrieren. Vom ersten Takt an ahmt die Flöte das Flöten des Fauns nicht buchstäblich nach, aber der Eindruck ist mit meisterhaften Strichen skizziert ohne in Programmusik zu verfallen. Die Schlaffheit und Schläfrigkeit des Fauns werden wiedergegeben durch einen dunklen Wohlklang, der durch keinen anderen Ausdruck besser gedeutet werden könnte, wie durch den, welchen der Komponist in Mallarmé's Hirtengedicht gefunden hat. Mit einer beschränkten Zahl und einer sehr originellen Verteilung der Instrumente (3 Flöten, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, kleine Glocken, 2 Harfen und Streicher) gelingt es Claude Debussy eine außergewöhnliche „Fülle" zu erzielen, die immer animiert wird durch das fieberische Pulsieren, welche die lüsterne Gestalt des Fauns charakterisiert.

Das ultra-moderne Orchester hat sich von den konventionellen Formeln emanzipiert, und die von Beethoven festgesetzten Grundlagen gelten jetzt als veraltet, nicht nur wegen der größeren Zahl der Instrumente, die vorhanden sind, und ihrer technischen Vervollkommnung, sondern auch wegen der Fertigkeit, mit der das Orchester sich als Medium irgendeiner symphonischen Idee anpaßt, während die Klassiker ihre Ideen nach dem Orchester, welches zu ihrer Verfügung stand, formten. Keine zwei von Debussy's Partituren gleichen sich, sogar was die Wahl und die Zahl der Instrumente angeht — (Pelléas und Mélisande garnicht zu erwähnen, dessen Orchesterpart Debussy so besetzt, daß er sich, trotz der für Debussy charakteristischen Züge wesentlich von dem seiner symphonischen Werke unterscheidet.

In den drei symphonischen Skizzen „La Mer", deren jede, den Erfordernissen entsprechend, für verschiedene Instrumente in verschiedener Zahl gesetzt ist, erreicht er eine glänzende Wiedergabe der Endlosigkeit der See; die drei Überschriften (1. l' aubre à midi sur la mer, 2. Jeux de vagues, 3. Dialogue du vent et de la mer) geben den Schlüssel zu den impressionistischen Absichten des Komponisten, ohne sie zu greifbar zu machen; ohne sich auf ein fest umrissenes Programm zu stützen, erlaubt er uns leicht in seine persönliche symphonische Welt einzudringen.

Die Vorteile des ultra-modernen Orchesters resultieren aus der harmonischen Entwicklung, die den ganzen inneren Organismus der Musik erneuert hat, in erster Reihe aber den Rythmus, der seit alters zum großen Teil einer Harmonie geopfert wurde,

die in Kadenzen vorwärtsschritt, und die ihn zwang, sich auf eine begrenzte Anzahl stereotyper Formeln zu beschränken, da keine Phrasen oder Entwicklungen erlaubt waren, die anders endeten als in einer Kadenz.

Wenn dasselbe Instrument stets und ständig im gleichen Register verwendet wird, ist es häufig unmöglich, festzustellen, ob der Gedanke, dessen orchestraler Träger es ist, wirklich neu und originell ist. (Andererseits ist die Tonfarbe, die sich aus der Zusammensetzung von engl. Horn, Klarinette und Fagott ergibt, auch bei gleichartiger Verteilung eine ganz verschiedene, wenn diese Instrumente in zwei musikalischen Phrasen von ausgesprochen verschiedenem Stil verwendet werden.) Die französische Schule (M. Ravel, P. Dukas, Florent Schmitt, Roger-Ducasse, Alb. Roussel und sogar Gust. Samazeuilh) hat ausgesprochen „nationales" Gepräge. Debussy bildet eine Ausnahme, denn er beeinflußt, wenn auch nur indirekt, das ganze zeitgenössische Frankreich, ohne jemals selber einer Beeinflussung zu unterliegen; alle andern folgen einer Orchestrierungsmethode, die nicht als „eigene" bezeichnet werden kann. Andererseits finden wir — dank der großen Zahl möglicher Kombinationen und dem Farbenreichtum, den die wachsende musikalische Entwicklung der modernen Musik erschließt — nicht mehr die konventionellen Wiederholungen wie in den Partituren von Beethoven und seinen Zeitgenossen, wo die Orchestrierung sich immer gleich blieb und nur der musikalische Gedanke abgewandelt wurde.

Moderne Orchestration unterscheidet sich dadurch von der der „Klassiker", daß sie die anderen musikalischen Elemente erobert, ohne sie zu unterdrücken oder zu opfern, sondern im Gegenteil, indem sie ihre Ausdrucksmöglichkeiten entwickelt. Der musikalische Gedanke (Rhythmus und Harmonie) ist jetzt die Hauptsache und die Orchestration ist nur das Licht, das ihn beleuchtet. Derselbe Gegenstand kann bei verschiedener Beleuchtung eine Unzahl Gestalten annehmen, während das gleiche Licht alle Gegenstände, die es bescheint, einander ähnlich werden läßt.

Die Orchestrierung von M. Ravel ist ebenso originell wie seine Musik und paßt sich aufs natürlichste seiner Erfindung an. Wenn schon der lebhafte Rhythmus und die verfeinerte Harmonie genügen, um die Umrisse dieses fabelhaften Musikers zu kennzeichnen, so ist seine Begabung als Orchestrator nicht weniger originell. Die 2 Ballette „la mère l'Oye" und „Daphnis und Chloe" müssen um etwa die gleiche Zeit entstanden sein (la mère l'Oye wurde in Paris im Théâtre des Arts am 28. Januar 1912, Daphnis und Chloe im Théâtre du Châtelet Mai 1912 zum ersten Mal aufgeführt); aber mit Rücksicht auf die verschiedenen Handlungen, die in ganz verschiedenen Atmosphären spielen, könnte man leicht glauben, daß ein großer zeitlicher Zwischenraum im Komponisten Veränderungen verursacht hat, sowohl in Bezug auf Entwicklung seiner Form (harmonische und rhythmische Grundlage) als auch der Orchestrierung (die aus der Form entspringt). Wenn auch in beiden Balletts die persönliche Note von Ravel nicht zu verkennen ist, so erweckt doch die Verschiedenheit der Färbung, die durch die Biegsamkeit des musikalischen Materials erzielt wird, den Anschein, als ob ein großer Zeitraum zwischen den beiden Entstehungsepochen liegen würde.

Die Kindermärchen von „la mère l'Oye" sind musikalisch in der hervorragendsten und homogensten Weise wiedergegeben und das Orchester unterstreicht die kleinsten Details. Nicht nur, daß Rhythmus und Form von diesen pittoresken Erzählungen abgeleitet sind, sondern das Orchester trägt noch einen Teil dazu bei, indem es die phantastischen Visionen noch vervollständigt mittels überaus genialer Verwendung seiner wunderbarsten Farben (Es klingt merkwürdig, daß „la mère l'Oye" ursprünglich vierhändig komponiert wurde und später erst orchestriert. Wahrscheinlich existierte die Orchestration in ihrem symphonischen Geist, wenn auch noch nicht materiell).

Ein typischer Zug ultra-moderner Orchestration ist die Verwandlung, der die Instrumente unterworfen sind, indem sie gewissermaßen die materielle Form der Dinge

repräsentieren, die sie darstellen sollen. Beispielsweise stellt im Bild „Die Unterhaltung der Schönen mit dem Vieh" das Kontrafagott das Vieh dar und diese Charakterisierung wird immer einer der hervorstechenden Züge dieses musikalischen Märchens bleiben.

Im Ballett Daphnis und Chloe wird ein wortloser Chor als instrumentale Ergänzung eingeführt, der eine undefinierbare Tonfarbe hervorbringt und für einen der archaisierenden Handlung eigentümlichen Hintergrund sorgt.

Moderne deutsche Musik ist, obwohl sie sich äußerlich sehr revolutionär gebärdet, ziemlich nebelhaft und hat die Tendenz, zu veralten.

Arnold Schönberg, ebenso wie Strauß, ist kein Neuerer, sondern ein Baumeister, der sich alten Materials bedient. Wo die Musik nicht durch einen Gedanken gerechtfertigt ist, dem sie untertan sein sollte, ergibt sich ein gekünsteltes Resultat. Demzufolge gehört die merkwürdige Harmonisierung Schönbergs nicht in den Rahmen einer neuen Tendenz, sondern ist gewissermaßen nur mit dem letzten Luftschnappen eines Sterbenden zu vergleichen; so erwecken z. B. die Anfangstakte des ersten der 3 Klavierstücke op. 11 den Eindruck, als wären sie die Variation eines Themas von Mendelssohn.

Die große Partitur der „Gurre-Lieder" (1911) ist eine intellektuelle Anstrengung, um das Auge zu verblüffen. Die übertriebene Anzahl von Instrumenten bringt nicht den Erfolg, daß sie all die veralteten Elemente verdeckt, die in der Partitur enthalten sind (20 erste und 20 zweite Geigen, 16 Bratschen, 16 Cellos, 12 Kontrabässe, 4 Flöten, 4 Hoboen, 2 Englische Hörner, 5 Klarinetten, 2 Baßklarinetten, 3 Fagotte, 2 Contrafagotte, 10 Hörner, 6 Trompeten, 1 Alttrompete, 4 Posaunen, je 4 Tuben und Harfen und enorm viel Schlagzeug).

Dauernde Unterteilung der Streicher in verschiedene Stimmen, verschiedene Rhythmen, die so zahlreich sind, daß man sie nicht einzeln hören kann und andere akrobatische Tricks sind ebenso zwecklos wie die Nachtarbeiten der berühmten Kontrapunktisten des 17. und 18. Jahrhunderts, die 20—24 stimmige Canons und Fugen komponierten und hierdurch sowohl vom harmonischen als auch rhythmischen Standpunkt aus ein viel weniger ausgeglichenes Werk geschaffen haben, als etwa ein 4- oder 5 stimmiges es gewesen wäre.

Die Partitur der „Gurre-Lieder" gehört zu Arnold Schönbergs erster Epoche. Seine letzten Partituren, einschließlich des „Pierrot-Lunaire"* zeigen ihn ebensowenig als Sinfoniker, als ihn etwa seine Kammermusik als Erfinder oder Neuerer von Harmonie und musikalischer Form erscheinen läßt.

Die russische Musik ist durch Igor Stravinsky belebt worden, der sich mit dem seiner Rasse eigenen Rhythmus sättigt, woraus eine kraftvolle Harmonie und der rhythmisch-harmonische Freudentaumel seiner Orchestration herstammen.

Die Partitur des „Feuerwerks" (1908) weist noch einen gewissen deutschen Einfluß auf; obwohl der russische Charakter in diesem Stück keineswegs gänzlich unterdrückt ist, ist doch der Einfluß Wagners nicht zu verkennen. Die immer wiederholten Figurationen der Holzbläser und Streicher erinnern unwillkürlich etwas an den „Walkürenritt", während das den Blechinstrumenten zugewiesene thematische Material sich noch mehr diesem berühmten Wagnerianischen Fragment nähert; ein Schein von der Originalität eines großen, aber noch nicht selbständig gewordenen Musikers kann immerhin schon wahrgenommen werden. Die lebhafte und großzügige Orchestration ist trotz allem hier nicht mehr gefärbt und abgestuft, als die seiner Vorgänger. In den zwei Balletten „Der

* Durch die Besetzung für Sprechstimme, Pikkolo-Flöte, Klarinette und Baßklarinette, Violine, Bratsche, Cello und Klavier kann der „Pierrot-Lunaire" ebensowohl unter die Kammermusik rangieren, als andererseits auch einige sinfonische Intentionen in ihm enthalten sind, gemäß deren er mehr eine Musik für kleines Orchester vorstellt.

Feuervogel“ und „Petruſchka“ haben wir ſchon ein Vorausfühlen des wilden rhythmiſchen Paroxismus, der im „Sacre du Printemps“ erreicht iſt. Das Ballett iſt eine ſehr alte Form weſtlicher Kunſt, die jetzt in Rußland und Frankreich zu ihrem Höhepunkt entwickelt iſt. Berückſichtigt man jedoch die Beſchränkungen, die ſich aus der ſzeniſchen Handlung ergeben — ſie ſind immerhin elaſtiſch und keineswegs eine größere Feſſel als die Worte eines Muſikdramas — ſo kann ſich gleichwohl eine ſinfoniſche Entwicklung in freier Großzügigkeit entfalten.

Die Partituren der drei Ballette ſind, ohne einen Anſchein von Extravaganz zu erregen, in Wirklichkeit überaus charakteriſtiſch. Es iſt Stravinskys ganz beſondere Begabung, ſich in Rhythmen und Harmonien auszudrücken, die erreichen, daß ſogar die gewöhnlichſten Inſtrumente ſich zu verwandeln ſcheinen. Während eine Partitur durch zweckloſes Verdoppeln der einzelnen Stimmen nur lärmend wird und ihre Elaſtizität einbüßt, hat eine Partitur, die ſich dadurch auszeichnet, daß ſie vom Geſichtspunkt eines modernen Empfindens geſchrieben iſt, nicht nötig, ſich übertriebener Mengen von Inſtrumenten zu bedienen, um außergewöhnliche Effekte zu erreichen. Scriabin beiſpielsweiſe in ſeinem „Prometheus“ mit einem Orcheſter-Apparat von 16 Holzbläſern, 8 Hörnern, 5 Trompeten, 3 Poſaunen, Tuben, Keſſelpauken, Baßpauken, Zimbeln, Gong, Triangeln, großen und kleinen Glocken, Celeſta, 2 Harfen, Orgel, Klavier, Streichern, Chor und der berühmten Farborgel, erzielt nicht mehr, als Debuſſy mit einem viel geringeren Aufwande erreicht hat. Die Farborgel iſt Scriabins eigene Erfindung. Mit Hilfe einer Skala verſchiedener Lichter, die mit muſikaliſchen Noten übereinſtimmen, erzielt er außer den hörbaren auch noch leuchtende Töne. Aber warum verwandelt Stravinsky ſeine Inſtrumente und warum iſt er trotzdem immer farbenreich, ohne ſcheinbar neue Tonqualitäten zu erfinden? Weil durch die neuen harmoniſchen Kräfte und neuen rhythmiſchen Impulſe jedes Inſtrument ſich ſelbſt verwandelt und zu ſeiner urſprünglichen Materie zurückkehrt.

Stravinsky in „Petruſchka“ und Scriabin in „Prometheus“ verwenden beide das Klavier, aber das gleiche Inſtrument wirkt unter zwei ganz verſchiedenen Geſichtspunkten; Stravinsky holt aus ihm merkwürdige Färbungen, um ſich der Erzählung von „Petruſchka“ anzupaſſen, während Scriabin ihm eine mehr konzerte Rolle zuweiſt und ſeine ſinfoniſchen Ideen durch pianiſtiſche Zwiſchenſpiele unterbricht, die ſcheinbar nicht immer paſſend ſind. Das Orcheſter exiſtiert nicht als eine unabhängige Kraft, ſondern ſchmiegt ſich der Entwicklung des ganzen muſikaliſchen Organismus aufs Engſte an. Berlioz ſagt in ſeinem Aufſatz: „Das Orcheſter kann als großes Inſtrument angeſehen werden, das die Möglichkeit hat, geſchloſſen oder nacheinander eine große Anzahl von Klängen verſchiedener Art wiederzugeben; dieſe Kraft iſt entweder gemäßigt oder koloſſal, je nachdem, ob die Hilfsmittel, die zur Verfügung der modernen Muſik ſtehen, ganz oder teilweiſe ausgenutzt ſind und unabhängig davon, ob dieſe Hilfsmittel richtig oder ſchlecht angewandt ſind und unter mehr oder weniger günſtigen akuſtiſchen Verhältniſſen wiedergegeben werden.“ Wagner iſt, ſoweit es ihm irgend möglich war, in die Materie der Inſtrumentation eingedrungen und es gibt nur ſehr wenige Effekte, die von den Streichern, Holzbläſern, Blechbläſern etc. erreichbar ſind, die ihm nicht bekannt waren. Einige neuere Entdeckungen (das Gliſſando und die Flagolett-Töne der Harfe, die Verwendung von Dämpfern bei faſt allen Blasinſtrumenten, das Gliſſando der Geiger und das „Aufdemſteg“-Spiel, die Celeſta und die verſchiedenſten Arten des Schlagzeugs) haben die materielle Zuſammenſetzung des Orcheſters kaum geändert, noch können die allermodernſten ſinfoniſchen Hilfsmittel neuen inſtrumentalen Kombinationen zugeſchrieben werden. Die dynamiſchen Möglichkeiten des modernen Orcheſters ſind beſtimmte Zuſammenſetzungen, die von Wagner vermieden wurden, wie beiſpielsweiſe die Verdoppelung durch Uniſonoſpielen zweier

verſchiedener Inſtrumente in ihren äußerſten, entgegengeſetzten Regiſtern oder das Verdoppeln in einem Abſtand von drei oder vier Oktaven.

Die ultra-moderne Technik hat einen Überfluß von Mitteln zu ihrer Verfügung und es wäre ſchwierig, ihrer orcheſtralen Bewegungsmöglichkeit eine Grenze zu ſetzen, ganz beſonders, ſolange das alte geſchützte harmoniſche Syſtem noch nicht durch eine natürliche Tonleiter erſetzt iſt, die erſt kommen muß. Das heutige Orcheſter iſt ſo weit von dem der Beethoven Zeit entfernt, wie etwa ein Bild von Vivarini von einem Gemälde von Giorgiono mit dem einzigen Unterſchied, daß die orcheſtrale Palette heute die ganze ungeheure Menge verſchiedener Farben zu ihrer Verfügung hat, von der mildeſten bis zur kräftigſten.

Verlaine

Neue Umdichtungen

Von Alfred Wolfenſtein*

„De la musique avant toute chose“

Lieder, geheimnisvolle
Ohne Worte, Barcarolle,
Weil dein geliebt Geſicht,
Wie ewiges Licht,

Weil all dein Sagen, rührend,
Und tief in Ahnung führend,
Die, wenn dein Mund ſie ſingt,
Von Sinnen bringt,

Weil Hauch aus deinen Tränen
Und Schwinge gleich den Schwänen
Und um die Stirn dir leis
Ein ſchwimmend Weiß,

Ach, weil, mich aufzuheben,
Muſik, dein ganzes Leben,
Ein engelhaftes Du,
Kadenz der Ruh,

In deine Harmonieen
Mit wunderſamem Ziehen
Mein Herz nun ladet ein:
Solls alſo ſein!

* Siehe den Artikel „Das Wortmusikalische in der neueren Dichtung“ von Alfred Wolfenstein (1. Jahrgang „Melos“, Heft Nr. 15).

Hecken und Hügel wellen
In unendlicher Flucht
Auf und ab zu dem hellen
Meer voll Geruch junger Bucht.

Leicht ſind Bäume und Mühlen
Auf dem ſchwebenden Grün,
Wo die Galoppe der Füllen
Schlank aus den Hufen ſprühn.

In dieſem ſcheinenden Schlafe,
Friedlicher Sonntag, tollt
Auch eine Schar runder Schafe
Blütenweiß und ſanft bewollt.

Dann hebt die Woge der Glocken
An und es läutet und träumt
Auf aus dem Turm, Flöten locken
Den Himmel, wie Milch überſchäumt.

Das Meer iſt ſchöner
Als Kathedralen,
Weich wiegend, Verſöhner
Von gurgelnden Qualen,
Und drüberhintretend
Maria ſchwebt betend.

Es hat jede Kraft,
Iſt zart und iſt wild,
Von Ingrimm geſtrafft,
Verzeihend auch mild,
Nie Hartnäckigkeit
Iſt Unendlichkeit!

Geduld überflügelt
Sein ſchrecklichſtes Schlingen,
Ein Hauch, ein Freund, zügelt
Die Wellen, ſie ſingen:
Sterbt ſanft, Rettungsloſe,
Sanft in unſrem Schoße.

Und unterm Azur,
Der heller nur loht,
Vom Meer blauer nur
Lachs, grün, grau und rot,
Iſt ſchöner als ihr
Und beſſer als wir!

Schreiben Milos, eines gebildeten Affen, an seine Freundin Pipi, in Nord-Amerika

Von Theodor A. Hoffmann

Mit einer Art von Entsetzen denke ich noch an die unglückselige Zeit, als ich Dir, geliebte Freundin, die zärtlichsten Gesinnungen meines Herzens nicht anders, als durch unschickliche, jedem Gebildeten unverständliche Laute auszudrücken vermochte. Wie konnte doch das mißtönende, weinerliche: Ä, Ä! das ich damals, wiewohl von manchem zärtlichen Blick begleitet, ausstieß, nur im mindesten das tiefe, innige Gefühl, das sich in meiner männlichen wohlbehaarten Brust regte, andeuten? Und selbst meine Liebkosungen, die Du, kleine süße Freundin, damals mit stiller Ergebung dulden mußtest, waren so unbehülflich, daß ich jetzt, da ich es in dem Punkt dem besten primo amoroso gleichtue, und à la Duport die Hand küsse, rot darüber werden könnte, wenn nicht ein gewisser robuster Teint, der mir eigen, dergleichen verhinderte. Unerachtet des Glücks der höchsten innern Selbstzufriedenheit, die jene unter den Menschen erhaltene Bildung in mir erzeugt hat, gibt es dennoch Stunden, in denen ich mich recht abhärme, wiewohl ich weiß, daß dergleichen Anwandlungen, ganz dem sittlichen Charakter, den man durch die Kultur erwirbt, zuwider, noch aus dem rohen Zustande herrühren, der mich in einer Klasse von Wesen festhielt, die ich jetzt unbeschreiblich verachte. Ich bin nämlich dann töricht genug, an unsere armen Verwandten zu denken, die noch in den weiten unkultivierten Wäldern auf den Bäumen herumhüpfen, sich von rohen, nicht erst durch Kunst schmackhaft gewordenen Früchten nähren, und vorzüglich abends gewisse Hymnen anstimmen, in denen kein Ton richtig, und an irgend einen Takt, sei es auch der neuerfundene 7/8tel oder 13/4tel Takt, gar nicht zu denken ist. An diese Armen, die mich doch eigentlich nun gar nichts mehr angehen, denke ich dann und erwehre mich kaum eines tiefen Mitleids mit ihnen. Vorzüglich liegt mir noch zuweilen unser alter Onkel (nach meinen Erinnerungen muß es ein Onkel von mütterlicher Seite gewesen sein) im Sinn, der uns nach seiner dummen Weise erzog, und alles mögliche nur anwandte, uns von allem, was menschlich, entfernt zu halten. Er war ein ernster Mann, der niemals Stiefeln anziehen wollte, und ich höre noch sein warnendes, ängstliches Geschrei, als ich mit lüsternem Verlangen die schönen, neuen Klappstiefel anblickte, die der schlaue Jäger unter dem Baum stehen lassen, auf dem ich gerade mit vielem Appetit eine Kokusnuß verzehrte. Ich sah noch in der Entfernung den Jäger gehen, dem die, den zurückgelassenen ganz ähnlichen, Klappstiefeln herrlich standen. Der ganze Mann erhielt eben nur durch die wohlgewichsten Stiefeln für mich etwas Grandioses und Imposantes — nein, ich konnte nicht widerstehen; der Gedanke, ebenso stolz, wie jener, in neuen Stiefeln einherzugehn, bemächtigte sich meines ganzen Wesens, und war es nicht schon ein Beweis der herrlichen Anlagen zur Wissenschaft und Kunst, die in mir geweckt werden durften, daß ich, vom Baum herabgesprungen, leicht und gewandt, als hätte ich zeitlebens Stiefeln getragen, mit den stählernen Stiefelanziehern den schlanken Beinen die ungewohnte Bekleidung anzuzwängen wußte? Daß ich freilich nachher nicht laufen konnte, daß der Jäger nun auf mich zuschritt, mich ohne weiteres beim Kragen nahm und fortschleppte, daß der alte Onkel erbärmlich schrie und uns Kokusnüsse nachwarf, wovon mich eine recht hart ans hintere linke Ohr traf, wider den Willen des bösen Alten aber vielleicht herrliche, neue Organe zur Reife gebracht hat: Alles dieses weißt Du, Holde, da Du selbst ja heulend und jammernd Deinem Geliebten nachliefest und so auch freiwillig Dich in die Gefangenschaft begabst. — Was sage ich Gefangenschaft! Hat

diese Gefangenschaft uns nicht die größte Freiheit gegeben? Ist etwas herrlicher, als die Ausbildung des Geistes, die uns unter den Menschen geworden? — Ich zweifle nämlich nicht, daß Du, liebe Pipi, bei Deiner angeborenen Lebhaftigkeit, bei Deiner Fassungsgabe, Dich auch etwas weniges auf die Künste und Wissenschaften gelegt haben wirst, und in diesem Vertrauen unterscheide ich Dich auch ganz von den bösen Verwandten in den Wäldern. Ha! unter ihnen herrscht noch Sittenlosigkeit und Barbarei, ihre Augen sind trocken und sie sind gänzlich ohne Tiefe des Gemüts! Freilich kann ich wohl voraussetzen, daß Du in der Bildung nicht so weit vorgeschritten sein wirst, als ich, denn ich bin nunmehr, wie man zu sagen pflegt, ein gemachter Mann; ich weiß durchaus alles, bin daher ebensogut wie ein Orakel, und herrsche im Reich der Wissenschaft und Kunst hier unumschränkt. Du wirst gewiß glauben, süße Kleine, daß es mich unendlich viel Mühe gekostet habe, auf diese hohe Stufe der Kultur zu gelangen, im Gegenteil kann ich Dich versichern, daß mir nichts in der Welt leichter geworden, als das; ja, ich lache oft darüber, daß in meiner frühern Jugend mir die verdammten Springübungen von einem Baum zum andern manchen Schweißtropfen ausgepreßt, welches ich bei dem Gelehrt und Weise werden nie verspürt habe. Das hat sich vielmehr so ganz leicht von selbst gefunden, und es war beinahe schwerer, zur Erkenntnis zu gelangen, ich säße nun wirklich schon auf der obersten Stufe, als hinaufzuklettern. Dank sei es meinem herrlichen Ingenio und dem glücklichen Wurf des Onkels! — Du mußt nämlich wissen, liebe Pipi, daß die geistigen Anlagen und Talente wie Beulen am Kopfe liegen und mit Händen zu greifen sind; mein Hinterhaupt fühlt sich an, wie ein Beutel mit Kokusnüssen, und jenem Wurf ist vielleicht noch manches Beulchen und mit ihm ein Talentchen entsprossen. Ich hab' es in der Tat recht dick hinter den Ohren! — Jener Nachahmungstrieb, der unserm Geschlecht eigen, und der ganz ungerechterweise von den Menschen so oft belacht wird, ist nichts weiter, als der unwiderstehliche Drang, nicht sowohl Kultur zu erlangen, als die uns schon inwohnende zu zeigen. Dasselbe Prinzip ist bei den Menschen längst angenommen, und die wahrhaft Weisen, denen ich immer nachgestrebt, machen es in folgender Art. Es verfertigt irgend jemand etwas, sei es ein Kunstwerk oder sonst; alles ruft: das ist vortrefflich; gleich macht der Weise, von innerem Beruf beseelt, es nach. Zwar wird etwas anderes daraus; aber er sagt: So ist es eigentlich recht, und jenes Werk, das ihr für vortrefflich hieltet, gab mir nur den Sporn, das wahrhaft Vortreffliche ans Tageslicht zu fördern, das ich längst in mir trug. Es ist ungefähr so, liebe Pipi, als wenn einer unserer Mitbrüder sich beim Rasieren zwar in die Nase schneidet, dadurch aber dem Stutzbart einen gewissen originellen Schwung gibt, den der Mann, dem er es absah, niemals erreicht. Eben jener Nachahmungstrieb, der mir von jeher ganz besonders eigen, brachte mich einem Professor der Ästhetik, dem liebenswürdigsten Mann von der Welt, näher, von dem ich nachher die ersten Aufklärungen über mich selbst erhielt und der mir auch das Sprechen beibrachte. Noch ehe ich dieses Talent ausgebildet, war ich oft in auserlesener Gesellschaft witziger geistreicher Menschen. Ich hatte ihre Mienen und Gebärden genau abgesehen, die ich geschickt nachzuahmen wußte; dies und meine anständige Kleidung, mit der mich mein damaliger Prinzipal versehen, öffnete mir nicht allein jederzeit die Tür, sondern ich galt allgemein für einen jungen Mann von feinem Weltton. Wie sehnlich wünschte ich sprechen zu können, aber im Herzen dachte ich: O Himmel wenn du nun auch sprechen kannst, wo sollst du all' die tausend Einfälle und Gedanken hernehmen, die denen da von den Lippen strömen? Wie sollst du es anfangen, von den tausend Dingen zu sprechen, die du kaum den Namen nach kennst? Wie sollst du über Werke der Wissenschaft und Kunst so bestimmt urteilen, wie jene da, ohne in diesem Gebiete einheimisch zu sein? — Sowie ich nur einige Worte zusammenhängend herausbringen konnte, eröffnete ich meinem lieben Lehrer, dem Professor der Ästhetik, meine Zweifel

und Bedenken; der lachte mir aber ins Gesicht und sprach: „Was glauben Sie denn, lieber Monsieur Milo? Sprechen, sprechen, sprechen müssen Sie lernen, alles übrige findet sich von selbst. Geläufig, gewandt, geschickt sprechen, das ist das ganze Geheimnis. Sie werden selbst erstaunen, wie Ihnen im Sprechen die Gedanken kommen, wie Ihnen die Weisheit aufgeht, wie die göttliche Suada Sie in alle Tiefen der Wissenschaft und Kunst hineinführt, daß Sie ordentlich in Irrgängen zu wandeln glauben. Oft werden Sie sich selbst nicht verstehen: dann befinden Sie sich aber gerade in der wahren Begeisterung, die das Sprechen hervorbringt. Einige leichte Lektüre kann Ihnen übrigens wohl nützlich sein, und zur Hülfe merken Sie sich einige angenehme Phrasen, die überall vorteilhaft eingestreut werden und gleichsam zum Refrain dienen können. Reden Sie viel von den Tendenzen des Zeitalters — wie sich das und jenes rein ausspreche — von Tiefe des Gemüts — von gemütvoll und gemütlos u. s. w." — O, meine Pepi, wie hatte der Mann recht! Wie kam mir mit der Fertigkeit des Sprechens die Weisheit! — Mein glückliches Minenspiel gab meinen Worten Gewicht, und in dem Spiegel habe gesehen, wie schön meine von Natur etwas gerunzelte Stirn sich ausnimmt, wenn ich diesem oder jenem Dichter, den ich nicht verstehe, weshalb er denn unmöglich was taugen kann, Tiefe des Gemüts rein abspreche. Überhaupt ist die innere Überzeugung der höchsten Kultur der Richterstuhl, dem ich bequem jedes Werk der Wissenschaft und Kunst unterwerfe, und das Urteil infallibel, weil es aus dem Innern von selbst, wie ein Orakel entsprießt. — Mit der Kunst habe ich mich vielfach beschäftigt — etwas Malerei, Bildhauerkunst, mitunter Modellieren — Dich, süße Kleine, formte ich als Diana nach der Antike; — aber all' den Krimskrams hatte ich bald satt; nur die Musik zog mich vor allen Dingen an, weil sie Gelegenheit gibt, so eine ganze Menge Menschen, mir nichts, dir nichts, in Erstaunen und Bewunderung zu setzen, und schon meiner natürlichen Organisation wegen wurde bald das Fortepiano mein Lieblingsinstrument. Du kennst, meine Süße, die etwas länglichen Finger, welche mir die Natur verliehen; mit denen spanne ich nun Quartdecimen, ja zwei Oktaven, und dies, nebst einer enormen Fertigkeit, die Finger zu bewegen und zu rühren, ist das ganze Geheimniß des Fortepianospiels. Tränen der Freude hat der Musikmeister über die herrlichen, natürlichen Anlagen seines Scholaren vergossen, denn in kurzer Zeit habe ich es soweit gebracht, daß ich mit beiden Händen in zweiunddreißig, — vierundsechzig, — einhundertachtundzwanzig — Teilen ohne Anstoß auf und ab laufe, mit allen Fingern gleich gute Triller schlage, drei, vier Oktaven herauf und herab springe, wie ehemals von einem Baum zum anderen, und bin hiernach der größte Virtuos, den es geben kann. Mir sind alle vorhandenen Flügelkompositionen nicht schwer genug; ich komponiere mir daher meine Sonaten und Konzerte selbst; in letztern muß jedoch der Musikmeister die Tutti machen: denn wer kann sich mit den vielen Instrumenten und dem unnützen Zeuge überhaupt befassen! Die Tutti der Konzerte sind ja ohnesdies nur notwendige Übel, und nur gleichsam Pausen, in denen sich der Solospieler erholt und zu neuen Sprüngen rüstet! — Nächstdem habe ich mich schon mit einem Instrumentenmacher besprochen, wegen eines Fortepiano von neun bis zehn Oktaven! denn kann ich wohl das Genie beschränken auf den elenden Umfang von erbärmlichen sieben Oktaven? Außer den gewöhnlichen Zügen, der türkischen Trommel und Becken, soll er noch einen Trompetenzug, sowie ein Flageolettregister, das, soviel möglich, das Gezwitscher der Vögel nachahmt, anbringen. Du wirst gewahr, liebe Pipi, auf welche sublime Gedanken ein Mann von Geschmack und Bildung gerät! — Nachdem ich mehrere Sänger großen Beifall einernten gehört, wandelte mich auch eine unbeschreibliche Lust an, ebenfalls zu singen, nur schien es mir leider, als habe mir die Natur jedes Organ, dazu schlechterdings versagt! doch konnte ich nicht unterlassen, einem berühmten Sänger, der mein intimster Freund geworden, meinen Wunsch zu eröffnen, und zugleich mein Leid, wegen der Stimme, zu klagen. Dieser schloß mich aber

in die Arme und rief voll Enthusiasmus: „Glückseliger Monsieur, Sie sind bei Ihren musikalischen Fähigkeiten und der Geschmeidigkeit Ihres Organs, die ich längst bemerkt, zum großen Sänger geboren; denn die größte Schwierigkeit ist bereits überwunden. Nichts ist nämlich der wahren Singkunst so sehr entgegen, als eine gute, natürliche Stimme, und es kostet nicht wenig Mühe bei jungen Scholaren, die wirklich Singstimme haben, diese Schwierigkeit aus dem Wege zu räumen. Gänzliches Vermeiden aller haltenden Töne, fleißiges Üben der tüchtigsten Rouladen, die den gewöhnlichen Umfang der menschlichen Stimme weit übersteigen, und vornehmlich das angestrengte Hervorrufen des Falsets, in dem der wahrhaft künstliche Gesang seinen Sitz hat, hilft aber gewöhnlich nach einiger Zeit; die robusteste Stimme widersteht selten lange diesen ernsten Bemühungen; aber bei Ihnen, Geehrtester, ist nichts aus dem Wege zu räumen; in kurzer Zeit sind Sie der sublimste Sänger, den es gibt!" — — Der Mann hatte recht, nur weniger Übung bedurfte es, um ein herrliches Falset und eine Fertigkeit zu entwickeln, hundert Töne in einem Atem herauszustoßen, was mir denn den ungeteilten Beifall der wahren Kenner erwarb, und die armseligen Tenoristen, welche sich auf ihre Bruststimme wunder was zu gute tun, unerachtet sie kaum einen Mordent herausbringen, in Schatten stellte. Mein Maestro lehrte mich gleich anfänglich drei ziemlich lange Manieren, in welchen aber die Quintessenz aller Weisheit des künstlichen Gesanges steckt, so daß man sie bald so, bald anders gewendet, ganz oder stückweise, unzähligemal wiederbringen, ja, zu dem Grundsatz der verschiedensten Arien, statt der von dem Komponisten intendierten Melodie, nur jene Manieren auf allerlei Weise singen kann. Welcher rauschende Beifall mir schon eben der Ausführung dieser Manieren wegen gezollt worden, meine Süße, kann ich Dir nicht beschreiben, und Du bemerkst überhaupt, wie auch in der Musik das natürliche, mir innewohnende Ingenium mir alles so herzlich leicht machte. — Von meinen Kompositionen habe ich schon gesprochen, aber gerade das liebe Komponieren — muß ich es nicht, um nur meinem Genie ihm würdige Werke zu verschaffen, so überlasse ich es gern den untergeordneten Subjekten, die nun einmal dazu da sind, uns Virtuosen zu dienen, d. h. Werke anzufertigen, in denen wir unsere Virtuosität zeigen können. — Ich muß gestehen, daß es ein eigen Ding mit all' dem Zeuge ist, das die Partitur anfüllt. Die vielen Instrumente, der harmonische Zusammenklang — sie haben ordentliche Regeln darüber; aber für ein Genie, für einen Virtuosen ist das alles viel zu abgeschmackt und langweilig. Nächst dem darf man, um sich von jeder Seite in Respekt zu halten, worin die größte Lebensweisheit besteht, auch nur für einen Komponisten gelten; das ist genug. Hatte ich z. B. in einer Gesellschaft in einer Arie des gerade anwesenden Komponisten recht vielen Beifall eingeerntet, und war man im Begriff, einen Teil dieses Beifalls dem Autor zuzuwenden: so warf ich mich mit einem gewissen finstern, tiefschauenden Blick, den ich bei meiner charaktervollen Physiognomie überaus gut zu machen verstehe, ganz leicht hin: „Ja, wahrhaftig, ich muß nun auch meine neue Oper vollenden!" und diese Äußerung riß alles zu neuer Bewunderung hin, so daß darüber der Komponist, der wirklich vollendet hatte, ganz vergessen wurde. Überhaupt steht es dem Genie wohl an, sich so geltend zu machen, als möglich; und es darf nicht verschweigen, wie ihm alles das, was in der Kunst geschieht, so klein und erbärmlich vorkommt gegen das, was es in allen Teilen derselben und der Wissenschaft produzieren könnte, wenn es nun gerade wollte und die Menschen die Anstrengung wert wären. — Gänzliche Verachtung alles Bestrebens anderer, die Überzeugung, alle, die gern schweigen und nur im stillen schaffen, ohne davon zu sprechen, weit, weit zu übersehen; die höchste Selbstzufriedenheit mit allem, was nun so ohne Anstrengung die eigene Kraft hervorruft: das alles sind untrügliche Zeichen des höchstkultivierten Genies, und wohl mir, daß ich alles das täglich, ja stündlich an mir bemerke. — So kannst Du Dir nun, süße Freundin, ganz meinen glücklichen Zustand, den ich der er-

langten hohen Bildung verdanke, vorstellen. — Aber kann ich Dir denn nur das mindeste, was mir auf dem Herzen liegt, verschweigen? — Soll ich es Dir, Holde, nicht gestehen, daß noch öfters gewisse Anwandlungen, die mich ganz unversehends überfallen, mich aus dem glücklichen Behagen reißen, das meine Tage versüßt? — O Himmel, wie ist doch die früheste Erziehung so von wichtigem Einfluß auf das ganze Leben! und man sagt wohl mit Recht, daß schwer zu vertreiben sei was man mit der Muttermilch einsauge! Wie ist mir denn doch mein tolles Herumschwärmen in Bergen und Wäldern so schädlich geworden! Neulich gehe ich, elegant gekleidet, mit mehreren Freunden in den Park spazieren: plötzlich stehen wir an einem herrlichen, himmelhohen, schlanken Nußbaum; eine unwiderstehliche Begierde raubt mir alle Besinnung — einige tüchtige Sätze, und — ich wiege mich hoch in den Wipfeln der Äste, nach den Nüssen haschend! Ein Schrei des Erstaunens, den die Gesellschaft ausstieß, begleitete mein Wagestück. Als ich, mich wieder besinnend auf die erhaltene Kultur, die dergleichen Extravagantes nicht erlaubt, hinabkletterte, sprach ein junger Mensch, der mich sehr ehrt: „Ei, lieber Monsieur Milo, wie sind Sie doch so flink auf den Beinen!" Aber ich schämte mich sehr. — So kann ich auch oft kaum die Lust unterdrücken, meine Geschicklichkeit im Werfen, die mir sonst eigen, zu üben; und kannst Du Dir's denken, holde Kleine, daß mich neulich bei einem Souper jene Lust so sehr übermannte, daß ich schnell einen Apfel dem ganz am andern Ende des Tisches sitzenden Kommerzienrat, meinem alten Gönner in die Perücke warf, welches mich beinahe in tausend Ungelegenheiten gestürzt hätte? — Doch hoffe ich, immer mehr und mehr auch von diesen Überbleibseln des ehemaligen rohen Zustandes mich zu reinigen. — Solltest Du in der Kultur noch nicht so weit vorgerückt sein, süße Freundin, um diesen Brief lesen zu können, so mögen Dir die edlen, kräftigen Züge Deines Geliebten eine Aufmunterung, lesen zu lernen, und dann der Inhalt die weisheitsvolle Lehre sein, wie Du es anfangen mußt, um zu der inneren Ruhe und Behaglichkeit zu gelangen, die nur die höchste Kultur erzeugt, wie sie aus dem innern Ingenio und dem Umgang mit weisen, gebildeten Menschen entspringt. — Nun tausendmal lebe wohl, süße Freundin!

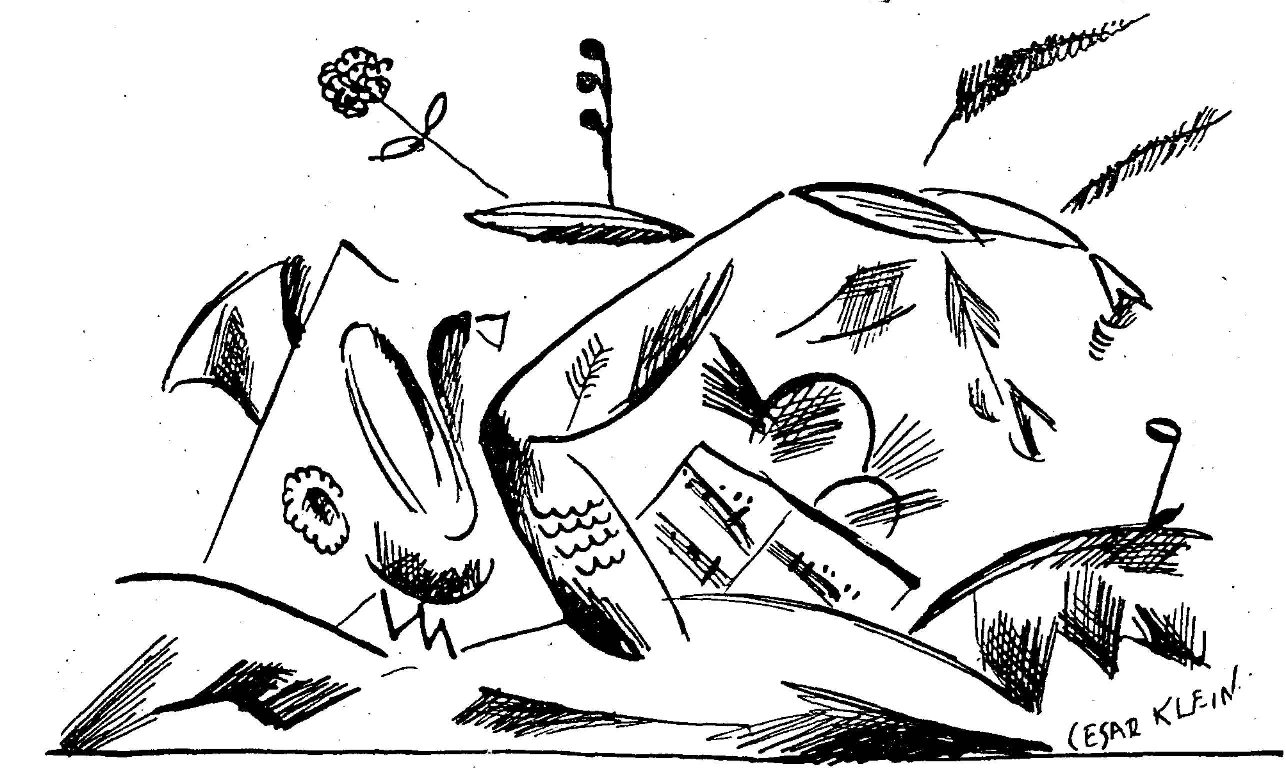
Zweifle an der Sonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Zweifl' ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an meiner Liebe nicht!

Dein

Getreuer bis in den Tod!

Milo,

ehemals Affe, jetzt privatisierender
Künstler und Gelehrter.



Verantwortlicher Schriftleiter für den besonderen Teil: Fritz Fridolin Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstraße 35b
Betreffende Einsendungen sind an obige Adresse zu richten.

Der Weg zum Notenverständnis

Von Professor Carl Eitz

Motto: Wir werden zu einer neuen einfachen Monumentalkunst kommen; der Künstler als Luxuswesen, dessen Reiz in gesteigerter Individualität beruht, wird verschwinden.
Hermann Scherchen.

„Umlernen!" ist jetzt die Parole. Ein lieber Bekannter schreibt mir am Ende fast jeden Briefes: „Im Übrigen geht alles seinen schiefen Gang weiter!" Leider ist das auch auf dem Gebiete der Tonkunst so. Wer denkt an eine neue Zielstellung? „Der Sinn einer Kunst für die Masse kann nur der sein, daß diese selbst, sich schöpferisch betätigend, eingreift." (H. Scherchen in „Volkschöre" Freiheit 4. 8. 20 Abend-Ausgabe.) Dieses Eingreifen setzt aber eine Allgemeinbildung der Massen voraus, die nicht vorhanden ist. Die breiten Massen sind vom Arbeiter bis zum Minister musikalische Analphabeten.

Wem von den Fachmusikern, den Musikliebhabern und vor allem den Musikpädagogen fällt diese beschämende Tatsache auf die Nerven? Wer ist bereit, tatkräftig mitzuhelfen, daß dieser Mißstand behoben werde? Es sind wenige. Fast alle haben viel Wichtigeres zu tun, als an der Hebung der musikalischen Volksbildung mitzuarbeiten. Die Zeit wird uns lehren, daß diese Aufgabe eine der wichtigsten und brennendsten ist. Wenn sie nicht gelöst wird, werden wir in der weiteren Entwicklung der Tonkunst auf den toten Punkt ankommen; statt Fortschritt setzt dann Rückschritt ein.

Ganz gern kann man zugeben, daß jedem Fachmusiker und unter den Musikpädagogen jedem Theorie-, Instrumental- und Kunstgesanglehrer, wenn er vollbeschäftigt ist, jeder Reiz oder gar zwingender Anlaß fehlt, sich kräftig für die musikalische Bildung der Massen einzusetzen. Ganz ähnlich steht es mit vielen Schulgesanglehrern, besonders an höheren Schulen. Wenn es ihnen gelingt, den Bedarf an gesanglichen Kunstleistungen zu den Paradevorstellungen an Schulfesten zu leisten, so glauben sie ihre Aufgabe erfüllt zu haben. Da darf man dann noch so laut rufen: „Bildet die Massen zum Musikschriftverständnis!" Nur wenige wird dieser Ruf auch nur zum Aufhorchen reizen, wenn ihnen der Drang zu gemeinnütziger Tätigkeit fehlt. Leider ist das meist der Fall.

Es muß erst so weit kommen, daß die Massen laut rufen: „Helft uns! Wenn ihr uns nicht helft, dann

wenden wir uns von euch." Dies wird der Zeitpunkt sein, wo das Fundament schwanken wird, auf dem der Musikbetrieb von heute ruht. Dann werden auch die Schulbehörden aufhorchen und wie bisher wieder den Fehler machen, daß sie die Tonkünstler im Samtjaquet und Velourhut zuhilfe rufen. Wie können die helfen. Sie waren ja bis dahin nicht die Erzieher der breiten Massen und außer dem Mangel dieser notwendigen Beziehung kommt noch der Mangel der notwendigen didaktischen Allgemeinbildung hinzu. Am Ende muß dann doch das Mädchen für alles, der Volksschullehrer, den verfahrenen Karren wieder aus dem Dreck ziehen.

Wie das möglich ist, soll kurz gezeigt werden. Dem Volksschullehrer stehen für die musikalische Ausbildung seiner Schüler während der acht Schuljahre 500 bis 600 Gesangsstunden zur Verfügung. Die Schulverwaltung braucht nur zu verfügen,

daß fleißig auf Tonnamen gesungen wird.

Das wurde bis jetzt falsch gemacht. Lieder und Stimmen wurden statt auf Tonnamen auf den Liedertext geübt. Dabei lernten die Schüler die Töne nicht begrifflich auskennen. Das Musikalische, d. h. das ein- oder mehrstimmige Lied wurde auf dem Wege der Nachahmung dem Gedächtnis eingeprägt. So richtet man Starmätze, Papageien und Dompfaffen ab! Für das Begreifen des Musikalischen und besonders für das Notenverständnis wird dadurch gar nichts erreicht.

Die Lehrer sind aber an diesem Mißgriff schuldlos. Sie konnten nicht auf Tonnamen singen lassen, weil die Namen c d e cis dis eis ces des es usw. sich gar nicht dazu eigneten. Jetzt ist das aber möglich, denn es stehen sangbare und logisch-wertvolle Tonnamen, die Tonworte, zur Verfügung. Sie heißen

für Ces-dur: Nè Ri Mo Go Pu da ke ne
für C-dur: Bi To Gu Su la fe ni bi
für Cis-dur: Ro Mu Sa Pa de ki bo ro

In Hunderten von Schulen werden diese Namen schon gebraucht und die Schulbehörden lassen die Gesanglehrer gewähren. Nur in Preußen hat das Ministerium Trott zu Solz den Gebrauch der Tonworte verboten und das Ministerium Hänisch hat sich trotz mannigfacher Anregung noch nicht entschließen können das Verbot aufzuheben. So sind die Lehrer gezwungen, das unbrauchbare und unfruchtbare a b c weiter zu pflegen. Der Gebrauch der neuen Tonworte hat sich nicht nur im Schulgesangunterrichte, sondern auch im Theorie- und Instrumentalunterrichte bewährt. Die Tonworte werden als verbessertes logisches Mittel einmal die jetzt gebräuchlichen Namen c d e verdrängen. Diese Aussicht hat nun alle die Männlein, denen der Zopf stets hinten hängt, in rasende Wut versetzt. Sie setzen alles daran, das Tonwort totzuschlagen. Es wird ihnen nichts helfen:

das heilsame Tonwort lebt!

Den Gegnern sei folgender ehrliche Vorschlag gemacht:

Prüft das Tonwort, aber erprobt es auch!

Besonders die Erprobung im Unterricht ist der einzige zuverlässige Weg, um ein gerechtes Urteil über seinen Wert zu erlangen.

Jeder Volksschullehrer, der ein Volkslied singen kann, darf den Unterrichtsversuch wagen. Wenn er selbst auch nicht nach Noten singen kann, so wird er es beim Tonwortunterricht im Laufe der Zeit sicher lernen. Der Herr Minister braucht also die Tonwortlehrer nicht etwa an der Musikhochschule oder sonstwo erst ausbilden zu lassen. Der preußische Minister braucht auch das Tonwort an den Schulen nicht etwa lehrplanmäßig einzuführen. Er braucht nur zu verfügen, daß der Gebrauch des Tonwortes gestattet sei, um damit die Trott zu Solz'schen Verbote unwirksam zu machen. Hoffentlich tut er es und läßt nicht die Sache ihren schiefen Gang weiter laufen. Umlernen!

Aber, aber! Wie die Angsthasen stehen viele vor dem Tonwort. Das soll ich nun lernen? Ein kleiner Sextaner lernt von einem Tag zum andern zehn, zwanzig, dreißig oder gar mehr Vokabeln. Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr! Zu den Hansen aber, die nichts mehr hinzulernen, darf doch der Lehrer niemals gehören. Und darum: Trotz aller Zweifel und inneren subjektiven Widerstände „Ran an das Tonwort!" Die Not der Zeit fordert es.

Wenn diese Rufe bei den Schulbehörden und Lehrern ungehört verhallen, so muß das Volk sich selbst helfen. Es muß Volkssingschulen gründen. Ein solcher Versuch ist seit Juli v. J. in Eisleben gemacht und zeitigt gute Erfolge.

Schließlich sei alles Gesagte ganz kürzlich in die Forderung zusammengefaßt:

Singt bei Einübung alle Lieder und Stimmen zunächst bis zur Aneignung des Musikalischen auf Tonworte und dann erst auf den Liedertext!

Das ist im Wesentlichen der Sinn der notwendigen Unterrichtsreform, die zum Notenverständnis führt.

Atonalität und Naivität

Von Gerh. F. Wehle

Unverkennbar ist das immer stärkere Umsichgreifen des Geistes der neuen Richtung; jenes Geistes, der sich nicht in kindlichen Experimenten ergeht, sondern aus der Tiefe inneren Erlebens explosiv auf noch unbegegangene Pfade gedrängt wird.

Ist es nun wirklich nur Spekulation oder gar Nichtskönnertum, das die Neuerer treibt? Die „Alten" geben hier selten Pardon. Und wenn sie ausnahmsweise einmal dem oder jenem die Echtheit der Empfindung gnädigst belassen — im allgemeinen negieren sie die Ehrlichkeit der musikalischen „Bolschewisten". In den meisten Fällen handelt es sich natürlich um Künstler von „Beruf", von denen man behauptet, sie gebärdeten sich nur darum so hypermodern, um die Aufmerksamkeit Anderer auf ihr einst vorhandenes Talent zu lenken.

Wie aber, wenn jener Geist der „Zersetzung", der „krankhaften Überspanntheit" doch tiefer wurzelte? Wenn er bereits im Laien anfinge, ganz unbewußt sein Wesen zu treiben? Naserümpfend werden die Hüter der alten Heiligtümer sagen: Mache! Dilettantismus! Damit wäre für sie die Sache erledigt.

Schön. Trotzdem sei es gestattet, hier zwei Fälle mitzuteilen, die mir als überaus typisch für unsre heutige Entwicklung erscheinen.
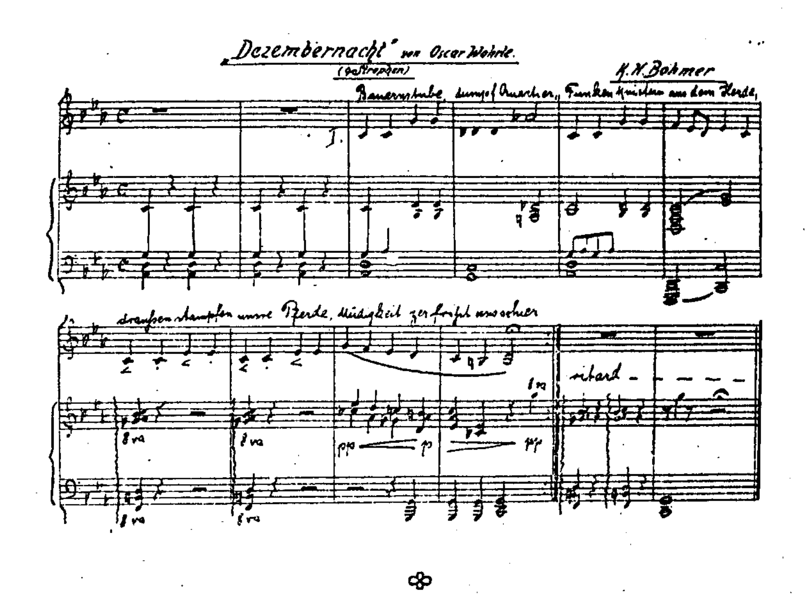
Nummer eins. Ein hiesiger Maler hatte folgendes Erlebnis: Eines seiner Modelle, schwarzhaarig mit flachem Scheitel, wird von seinem achtjährigen Töchterchen aufmerksam betrachtet, als das Modell infolge Abwesenheit des Malers warten muß. Dann nimmt das Kind Buntstifte und malt das Modell in rohen Umrissen, gibt dabei die flache Scheitelfigur des Modells völlig auf und setzt ihm stattdessen eine turmartige Frisur in grellem Rot auf den Kopf. Als die Mutter die Zeichnung sieht, schilt sie das Kind ob des Unsinns, das Modell habe doch eine schwarze Scheitelfrisur. Das Kind streitet beharrlich: „Das Modell sieht doch aber so aus, Mutti!" Der Vater kommt indessen, betrachtet sich die kindliche Zeichnung und entscheidet lächelnd, das Kind habe nicht so unrecht, er habe beim Anschauen des Modells dieselbe Empfindung, die in der unbeholfenen Zeichnung seines Töchterchens angedeutet sei ......

Hier tritt der Expressionismus durch Vererbung im Kinde bereits ganz offensichtlich zu Tage, ohne durch Erziehung, Spekulation, Schule u. dergl. beeinflußt worden zu sein.

Nummer zwei. Ein Dilettant bittet mich, ein von ihm komponiertes Volkslied mir vorspielen zu dürfen. Vorausgeschickt sei, daß hier jemand in Frage kommt, der von den „Atonalisten" keine Ahnung hat, der Musik von Schönberg, Bartók etc. überhaupt nicht kennt, dem jene Komponisten nicht einmal dem Namen nach geläufig sind. Er beichtet mir etwas beschämt, daß er in Ermangelung technischer Fertigkeiten jeden Ton auf dem Klavier mühsam zusammengesucht habe, bis er alles endlich so hatte, wie er es mit seinem inneren Ohr hörte. Dann spielte er das Lied. In der Anlage ist es mitgeteilt. Von dem Wert oder Unwert der Komposition soll hier garnicht die Rede sein. Lediglich die Art, die Auswahl der Mittel interessieren. Auf den ersten Blick gewahrt man, hier waltet eine Phantasie, die das tonale System naiv beiseite schiebt. Es sei z. B. auf jenen Akkord im Takt 7 und 8 hingewiesen, der sich aus den Tönen c d f ges as b h zusammensetzt. Es ist dabei beachtenswert, wie die Faktur doch die Form des tonalen Volksliedes wahrt und in der Melodieführung durchaus diesen Charakter innehält (bis auf den 2. Takt „dumpf Quartier"). Doch die Klavierbegleitung tappt unverkennbar in Bahnen, die mit der Tonalität nichts mehr zu tun haben. Aus der z. T. ungeschickten, kindlichen Notation wird jeder Musiker sofort sehen, daß dieses Lied der Feder eines der Satztechnik und musikalischen Orthographie Unkundigen entstammt.

Eines ist doch ganz offensichtlich: daß selbst ein sog. „blutiger Dilettant", dem die Atonalität „böhmische Dörfer" bedeutet, aus seinem innersten Empfinden — und ich füge hinzu: eigenstem Erleben — heraus die tonale

Begleitung für seine einfache Volksliedmelodie unbewußt übergeht und in einer Richtung segelt, die — als ich ihn darauf aufmerksam mache — ihn aus allen Wolken fallen läßt. Also: selbst im ganz naiv zeichnenden Kinde, im absichtslos gelegenheitskomponierenden Laien spukt bereits die Atonalität in Bild und Ton. „Was sollen wir nun hierzu sagen?“ —



❀

Impressionen

Von Georg Gräner

I. Frederick Delius: „Romeo und Julia auf dem Dorfe“, musikalisch lyrisches Drama.*

Ein großes Etappenwerk am Wege zur neuen musikalischen Oper. (Die musikalische Oper will als Gegensatz zur dramatischen verstanden sein.) Die Musik voran! Aber sie ist nicht architektonisch-konstruktiv, diese Musik, nicht plastisch, sondern malerisch. Und malerisch wieder nicht im Sinne von illustrierend, sondern im Sinne farbigen Ausdrucks (oder „poetischen“ Ausdrucks, wie man früher sagte).

Der farbige Ausdruck hat die Neigung, die Konturen, die Linien verschwimmen zu lassen. Deshalb findet man in dieser Musik nicht die knappe, scharfgeprägte Art von Themen und Motiven der deutschen Musik, jene Art, die unter geringeren Händen als denen eines Bach, Beethoven, Wagner (oder eines Bruckner und Mahler) leicht etwas Trockenes, Schulmäßiges, Exerzitienhaftes gewinnt, weil das Thema mit mathematischem Blick nur auf seine Durchführungs- und Kombinationsfähigkeit hin angelegt wird, eine etwas malerische, gelehrte Art, die übrigens nun auch in Deutschland am Absterben ist. Der „Tristan“ schon wurde ihr gefährlich . . .

In der Musik des Delius kommt zur Tristanchromatik die weiche, farbige Fülle der über die bloße Vierstimmigkeit hinausschweifenden Harmonie und die kunstvolle Mannigfaltigkeit des Rhythmus. Aber der Dreiklang bleibt nicht ausgeschaltet: er ist Farbenkontrast und Ruhepunkt. Überhaupt bildet der besondere Klang, die besondere Farbe, nicht die besondere Gestalt das künstlerische Ereignis dieser Musik. Es ist nachwagnerische, neuromantische, europäische Musik. Vor dieser weichflockigen, malerisch tönenden europäischen Musik stehen wir Deutschen als vor einer einflußreichen, bestimmenden Tatsache. Es handelt sich für uns darum, aus ihren glitzernden huschenden Elementen mit unsern alten Form- und Aufbaukräften die neue deutsche Plastik, die neue Musikgestalt zu gewinnen, etwas, d s sich der Bachschen Fuge, der Beethovenschen Symphonie, dem Wagnerschen Musikdrama womöglich ebenbürtig anreiht. Der dies unternimmt, Arnold Schönberg, ist der kühnste und gewaltigste Geist unter den lebenden Musikern, wenn auch vielleicht nicht der einzig richtung- und ausschlaggebende.

Gleichviel — die europäische Musik des Delius muß uns willkommen sein. Wann hat man süßere, unschuldvollere Liebesklänge vernommen? Wo gibt's in der Musik ein seligeres Gleiten, Versinken und

* Verlagsgesellschaft Harmonie in Berlin-Halensee (Partitur und Klavierauszug).

Sterben? Wer vermittelt zärtlicher zwischen den Nationen Europas als Delius? Ein guter Meister.

Sein Text ist ebensowenig wie seine Musik dramatisch nach üblicher bühnenmäßiger Anschauung. Sechs Bilder sind aus der Novelle Gottfried Kellers herausgehoben und musikalisch verknüpft. Ihre Geschehnisse rollen episch-lyrisch ab, zweimal kurz durchstoßen von grellen Heftigkeiten der gewohnten Vordergrundsdramatik. Sonst ist alles hintergründig und musikalischen Wesens. Das Brachfeld und der seufzende Wind, der schwarze Geiger, der Sali und das Vrenchen. Ein tiefer, wehmütiger Untergangsglanz umwittert die Gestalten und die Szenen und das Orchester von Anfang bis Ende. Im letzten Bild, im schönsten, wird der Höhepunkt erreicht, ein Höhepunkt im musikalisch umfassenden Sinne. Es vereinigen sich Musik, Begebenheit, Szenerie und Beleuchtung zu einer erschütternden Einheit. Über einem verwilderten Garten, den hinten ein Fluß durchzieht, liegt schwacher Dämmerschein des Mondes. Bäume, Sträucher, Gräser, Wasser: alles weich ineinander geflossen. Sali und Vrenchen schreiten herein. Der schwarze Geiger reckt sich vor ihnen auf und sucht die Heimatlosen zum Vagabundenleben zu verlocken. Doch dies Leben ist für sie nicht das rechte; sie bleiben verschlossen wie die schlummernde Natur ringsum. Sie küssen sich . . . da tritt das Mondlicht voll hervor, die Gewächse trennen sich von einander und werden deutlich, fernsingende Schiffer gleiten den Fluß hinab. Das Schlummernde, Stumme in den Seelen, im Schicksal und in der Natur ist plötzlich lebendig geworden und beginnt zu reden. Aus unendlichen Abgründen beginnt das Rätselhafte, Ferne, Erlösende, Todessüchtige zu locken. Der Gesang der Schiffer lockt, der schwarze Geiger lockt, und es lockt der Fluß mit tausend glitzernden Fingern. Hinab, hinab. Selten ist das Sterbeglück der Lebensunglücklichen in so barmherzig leuchtender, dichterisch-musikalischer Weise geschildert worden. Ein volles, echtes Stück der musikalisch begründeten Opernkunst. Ein Musterstück. Wann wird das feine Werk endlich wieder einmal erscheinen inmitten der brutal lärmenden Rotte unserer Erfolgsopern?

II. Derselbe: „Appalachia", Variationen über ein altes Sklavenlied mit Schlußchor für großes Orchester.*

Der Stil der Musik hat die elastische, frei und zart malende impressionistische Art, ohne ins musikalisch Unsachliche zu verfallen, d. h. ohne Übergänge, Abweichungen und Überraschungen zu bringen, die nur „programmatisch" gedeutet werden könnten. Der Titel des Werkes: „Appalachia" (der alte indianische Name für Amerika) verpflichtete den Komponisten nicht zu irgendwelchen exotischen Extratouren. Seine Musik bleibt europäisch mit einem leisen, aparten Anhauch ferner Zonen. Nächtlich Stilles, Schwermütiges und tanzfroh Heiteres bilden die Gefühlsmomente.

Reizvoll und gelungen ist die Einfügung der Menschenstimmen. Die Gestalt des ganzen Werkes bietet äußerlich ja nichts wesentlich Neues: Variationen über ein Volkslied. Doch wie das Volkslied von innen heraus allmählich sichtbar wird bis zur unmißverständlichen Klarheit melodisch artikulierter Wortsprache — das ist Dichterwerk, Werk eines Schöpfers. Diese Sichtbarwerdung scheint mir das Bedeutsame, der künstlerische Grund- und Formgedanke des Werkes. Das Thema nicht Ursache, sondern Ergebnis der Variationen. Diese Form bedeutet zugleich natürlich den Inhalt: —

Die endgültige Formulierung des Themas durch Menschenstimmen bedeutet den Morgen nach der Nacht, das Aufstrahlen des Lichts in der Finsternis, die Ordnung im Chaos, das Erwachen des bewußten Menschengeistes aus ahnenden Träumen, das Hervortreten der Kunst aus der Natur. In Summa: ein Stück Kulturereignis, ein Tag aus der ewigen Lebensarbeit Gottes. Wie schon gesagt: Dichterwerk.

Das Wesentliche des Werkes glaube ich hiermit ausgesprochen zu haben.

---

* Verlagsgesellschaft Harmonie in Berlin-Halensee (Partitur Mk. 40.—, Klavierauszug M. 5.— Orchesterstimmen Mk. 40.—).

Musikalisches Vielerlei

Die Seuche.

Im Verlaufe von zwei Wochen gab es in Berlin folgende Jubiläen:

Beliner Theater: Spanische Nachtigall. 100 Mal gezwitschert.

Thalia-Theater: Mascottchen. 50 Mal getollt.

Theater am Nollendorfplatz: Wenn die Liebe erwacht. 175 Mal ist sie erwacht.

Friedrich Wilhelmstädtisches Theater: Hoheit die Tänzerin. 250 Mal hat Hoheit zu tanzen geruht.

Deutsches Künstler-Theater; Die Scheidungsreise. 175 Mal ist die Scheidung gereist.

Wollen Sie? — So haben sie eine deutſche Kunst.

Ein „Teatro Aleman en La America del Sud (S. A.)" (Deutsches Theater in Südamerika Aktiengesellschaft in Buenos Aires) ist von einem deutschen Unternehmer gegründet worden und teilt u. a. mit: „Die Operette soll im ersten Jahre, wie auch schon früher, Schrittmacherin sein. Dementsprechend erwarb die Gesellschaft folgende Aufführungsrechte für Südamerika:

„Das Schwarwaldmädel",
„Wenn die Liebe erwacht",
„Hoheit die Tänzerin",
„Die Csardasfürstin",
„Die Faschingsfee",
„Der Zigeunerprimas",
„Das Dreimäderlhaus",
„Die Rose von Stambul",
„Der letzte Walzer" usw.

Im kommenden Jahre soll evtl. auch dem Schauspiel und der deutschen Oper in Südamerika wieder Eingang verschafft werden." — Die sogenannte Operette als Schrittmacherin deutſcher Kunst. Warum nicht, so eine Art Stinkbombenersatz.

Tschin-Tschu-Tschau heißt ein Machwerk, daß kürzlich in London seine 2000. Aufführung erlebte und in Newyork mit ähnlichem Erfolge aufgeführt wird. In London herrscht ein solcher Andrang, daß täglich zwei Vorstellungen dieser Operette gegeben werden müssen. Der Londoner sieht es als seine Pflicht an, das Kunstwerk mehrere Male anzusehen. Dabei soll nach dem Urteil der Kritik die Musik ein Sammelsurium fader Gassenhauer sein. Der Text ist einem Märchen von „Tausend und einer Nacht" entnommen. Die Operette hat bis jetzt 15 Millionen Goldmark eingebracht!

Perſonalica.

Dr. Hans Pfitzner wird zunächst ein umfangreiches Werk für vier Solostimmen, Chor, großes Orchester und Orgel nach Sprüchen und Gedichten von Eichendorff vollenden, dessen Komposition bis zur Hälfte fortgeschritten ist. Die Uraufführung des Werkes ist zu Anfang des Jahres 1922 wahrscheinlich gleichzeitig in mehreren großen Städten. Die neueste Schöpfung Hans Pfitzners erscheint im Verlage von Adolf Fürstner in Berlin. Die Firma hat soeben mit ihm einen neuen Vertrag geschlossen, wonach auch alle anderen während der nächsten Jahre zu schaffenden Werke Pfitzners bei ihr herauskommen.

Zum Nachfolger des verstorbenen Kammersängers Paul Knüpfer ist Leo Schützendorf von der Berliner Staatsoper an die Musikhochschule berufen worden.

Bei den Mitgliederwahlen in der Berliner Akademie der Künste wurde in der Sektion für Musik Jean Sibelius in Helsingfors gewählt.

Die amerikanische Operndiva Miß Mary Garden wurde als erste Frau zum Generaldirektor der Chicagoer Großen Oper ernannt, mit Verantwortlichkeit für die künstlerische und geschäftliche Leitung dieser Bühne.

Enrico Caruso lag am 16. Februar im Sterben, bekam die Sakramente und bereitet sich in Folge dessen zu einer Reise nach Italien vor, um sich dort völlig wiederherstellen zu lassen und seinen Reclamechef fürstlich zu belohnen. Das Via tibrum ist ihm bekommen. — Mahlzeit.

Im nächsten Jahre wollen die Konkurrenzgesellschaften National Symphonie Orchestra und Philharmonie Societü ihre Orchester für einige Monate unter der Leitung Mengelbergs vereinigen.

Aufführungen.

Ferruccio Busoni, der zurzeit in England weilt, soll im Mai im Berliner Opernhause drei Mozart-Abende mit der Staatskapelle geben, in deren Verlaufe er neun Mozartsche Klavierkonzerte spielen wird.

Busonis Opern „Turandot" und „Arlecchino" werden in der Staatsoper vorbereitet und dort unter Leo Blechs Leitung noch in diesem Winter in Szene geben.

Eine 1913 vollendete, der weltpolitischen Ereignisse wegen vom Komponisten zurückgehaltene Oper „Schirocco" von Eugen d'Albert, wird am Hessischen Landestheater in Darmstadt ihre Uraufführung Anfang April erleben. — Der Krieg hatte doch auch mancherlei Gutes. Schade. —

Wendel brachte in einem Sinfoniekonzert in Bremen eine Sinfonie des italienischen Komponisten Franco Alfonco zur Uraufführung.

Am Stadttheater in Königsberg wurde das erste dramatische Werk des Königsberger Organisten Ernst Maschke, die dreiaktige Volksoper „Der Dorfheilige", zum ersten Male aufgeführt.

In einem Sinfoniekonzert des Münchner Konzertvereins kam die sinfonische Dichtung „Liebeszauber" für großes Orchester und Bariton zur ersten Aufführung; Komponist des Werkes, dessen textliche Unterlage Hebbels Ballade bildet, ist der als Siebenundzwanzigjähriger im Kriege gefallene Rudi Stephan.

Musikfeste.

Die Max Reger-Gesellschaft veranstaltet Mitte Mai ein mehrtägiges Regerfest in Breslau unter Leitung von Professor Georg Dohrn und unter Mitwirkung hervorragender Künstler, wie Fritz und Adolf Busch, Karl Straube u. a.

Die Deutsche Brahms-Gesellschaft wird in der Zeit vom 6. bis 9. Juni dieses Jahres in Wiesbaden ihr 4. Brahms-Fest veranstalten. Die musikalische Oberleitung liegt in den Händen von Wilhelm Furtwängler.

Es steht jetzt fest, daß in diesem Jahre noch keine Festspiele in Bayreuth gegeben werden, und es ist noch ganz unbestimmt, wann sie wieder aufgenommen werden.

Die Absicht, in diesem Jahre in Köln das niederrheinische Musikfest, das während der Kriegsdauer nicht abgehalten werden konnte, stattfinden zu lassen, verbunden mit der Feier des hundertjährigen Bestehens dieser Feste, ist wegen der Zeitverhältnisse aufgegeben worden.

In Dresden findet vom 23. März bis zum 4. April eine Musikwoche statt. Zur Aufführung gelangen die Matthäuspassion, die 8. Symphonie von Mahler, die Neunte von Beethoven. Ferner finden in der Oper Aufführungen von Parsifal, vom Ring, Figaro und Rosenkavalier statt. In der Lutherkirche wird Händels Messias vorbereitet und in der katholischen Hofkirche Palästrina, Mozart (Krönungsmesse), Schubert und anderes.

Das Zentral-Institut für Erziehung und Unterricht in Berlin hat in Aussicht genommen, eine Schulmusikwoche in Berlin vom 17. bis 21. Mai zu veranstalten. Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle des Zentral-Instituts, Berlin W., Potsdamerstraße 120.

Das Komitee der internationalen Festspiele in Zürich, das die Stadt Zürich zu einem europäischen Festspielzentrum zu machen plant, beschloß, in der Zeit von Mitte Juni bis Mitte Juli drei Aufführungen des „Parsifal" mit berühmten Vertretern der Hauptrollen und mit Unterstützung des Züricher Stadttheaters unter Leitung eines ersten Operndirigenten, sowie zwei Aufführungen einer weiteren Oper mit hervorragenden Gästen zu veranstalten; ferner sollen vier Orchesterkonzerte unter je einem schweizerischen, französischen, deutschen und englischen Dirigenten sowie drei Kammermusikabende mit Quartetten verschiedener Nationalitäten stattfinden.

Organisation - Wirtschaftliches

In der Kirche St. Andreas ist zum ersten April 1921 die Stellung eines Kantors mit einem Anfangsgehalt von 700 Mark im Jahre neu zu besetzen. Bewerber, die die Gesanglehrerprüfung f. höh. Schulen bestanden haben, werden aufgefordert, schriftl. Meldungen bis zum 1. März bei dem 2. Vorsitzenden des Kirchenvorstandes Herrn Landger.-Präsident Ibsen, Brahmsallee 91, einzureichen und Zeugnisse beizufügen. Die Beede zu St. Johannis-Harvestehude.

Diese „Offerte" ist dem „Hamburger Fremdenblatt" Nr. 70 entnommen. — 700 Mk. Jahresgehalt für einen Kantor, der geprüfter Gesanglehrer sein muß, das ist immerhin schon etwas. Ob der Herr Landgerichtspräsident das seinem Laufburschen bieten würde? — Aber freilich, es handelt sich ja nur um einen Musiker. —

Die Stelle eines Chordirigenten an einer unserer Synagogen mit altem Ritus ist zu besetzen. Das Jahresgehalt ist auf 7000.— Mk. festgesetzt. Bewerbungen sind bis Ende Februar cr. zu richten an den Vorstand der jüdischen Gemeinde zu Berlin, N. 24, Oranienburgerstraße 29. Berlin, im Februar 1921.

Für eine unserer Synagogen suchen wir einen akdemisch gebildeten Organisten. Das Jahresgehalt ist auf Mk. 5000.— festgesetzt. Bewerber wollen sich mit Angaben über ihre bisherige Tätigkeit bis 28. Februar cr. bei dem unterzeichneten Vorstande melden. Berlin, im Februar 1921. Der Vorstand der jüdischen Gemeinde zu Berlin, N. 24, Oranienburgerstraße 29.

Die Juden sind also doch spendabler wie die Christen. Jene bewerten einen Musiker doch sieben bezw. zehn Mal höher als die Hamburger. Obzwar wohl weder die Geheimen, noch die Kommerzien-Räte im Vorstand der jüdischen Gemeinde zu Berlin mit 7000 bezw. 5000 Mark irgendetwas anzufangen wüßten.

„Bei dem Gesangverein „Tot Oefening en Uitspanning" (gemischter Chor) zu Middelburg (Holland) steht die Direktorstelle mit der damit verbundenen Gesangschule offen. Vorgänger dieses versah die Direktorstelle des Vereins für „Instrumentale Musik" und des „Middelburgs Männerchores". Gehalt nach näherem Übereinkommen. Bewerber wollen sich schriftlich mit vollständiger Aufklärung wenden an den Sekretär J. A. Altorffer, Kortedelft G 24, Middelburg (Holland)."

Wichtige neue Musikalien, Bücher und Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogen. Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200%. Der frühere Sortimenterzuschlag von 10% darf nicht mehr erhoben werden.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester

Bach, Joh. Seb.: Fuge (a) f. Streichorch. frei bearb. v. Jos. Hellmesberger. Univers.-Edit, Wien 3 M.

Gibson, Paul: Suite à la manière ancienne p. Instruments à cordes. Cranz, Lpz 2,'0 M.

Graener, Paul: op. 22 Aus dem Reiche des Pan. Suite. Kleine Part. Kistner, Lpz 3 M.

Mraczek, Jos. Gustav: Eva. Symphon. Dichtung. Heinrichshofen, Magdeburg Preis nach Vereinbar.

b) Kammermusik

Scott, Cyrill: String Quartet (Suite). Elkin, London 12 sh.

Roussel, Paul: String Quartet (b). Boston Music Co., Boston 4,50 Doll.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Halm, August: Drei Sonaten f. Viol. allein. Zwißler, Wolfenbüttel 4,50 M.

II. Gesangsmusik

a) Oper

Wendland, Waldemar: Peter Sukoff. Tragische Oper in 3 Akten. Paragon-Musik-Verl, Berlin W 10 Part. Preis nach Vereinbarung; Klav.-A 120 M.

b) Sonstige Gesangsmusik

Breisach, Paul: op. 1 (Acht) Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Hüni, Zürich jede Nr 2—3 M.; op. 2 Lieder an die Geliebte. Ein Zyklus f. 1 mittl. Singst. m. Pfte nach dem Persischen des Hafis von Hans Bethge. Ders. Verl. 6 M.

Brun, Fritz: Fünf Lieder f. Alt m. Pfte. Hüni, Zürich 6 M.

Cairati, Alfredo: Drei Gedichte von Ch. Strasser für 1 Singst. m. Pfte; Drei lyrische Gedichte f. dsgl.; Drei Melodien f. 1 hohe Singst. m. Pfte. Schlesinger, Berlin. Jedes Lied 1—1,20 M.

Denzler, Robert F.: op. 2 Drei Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Hüni, Zürich 3 M.; op. 5 Drei Lieder f. dsgl. Ders. Verl. 4 M.; op. 6 Fünf Lieder nach Gedichten von Gottfried Keller. Ders Verl. 6 M.

Geilsdorf, Paul: op 24 Drei, op. 26 Zwei Lieder für 1 Singst. m. Pfte. Klemm, Lpz. Jedes Lied 1 M.

Gräner, Georg: Zwölf Weihnachtslieder auf Grundlage alter Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Schlesinger, Berlin 4,50 M.

Jelmoli, Hans: op. 41 Vier schweizerische Dialektlieder f. 1 Singst. m. Pfte. Hüni, Zürich je 2 bis 2,50 M.

Klein, Walter: Zwölf Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Breitkopf & Härtel je 1 M.

Krohn, Max: op. 19 (Fünf) Lieder u. Gesänge f. 1 St. m. Pfte; op. 21 Fünf Lieder; op. 27 (Sechs) Lieder u. Gesänge; op. 28 Fünf Gesänge v. F. Hölderlin; op. 29 (Vier Gesänge) Aus Requiem von Bruno Frank. Schlesinger, Berlin. Jede Nr 1,50—2,20 M.

Onegin, E. B.: Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Benjamin, Hamburg: Japanischer Frühling. Zyklus japan. Lieder 2 M.; Zwei Lieder (Slawisches Mädchenlied; Auf Meeresgrunde) je 2 M.; Rote Pantoffeln. Gesangs-Suite im alten Stil 2,50 M.; Tanz-Ballade 2 M.

Pfister, Karl: Zwie- und Wechsel-Gesänge zur Laute. Banger Nachf., Würzburg 2 M.

Prohaska, Karl: op. 14 Pierrot lunaire. Sechs Gedichte von Albert Giraud f. 1 Singst. m. Pfte. Hüni, Zürich 6 M.; op. 17 Sechs Gedichte von Richard Dehmel. Ders. Verl. 5 M.; op. 18 Acht Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Ders. Verl. je 2—3 M.

Stiebitz, Kurt: op. 15 Zwei Lieder (Liebespsalm; Entbietung) f. 1 Singst. m. Pfte. Bisping, Münster i.W. je 1,20 M.

Würz, Richard: Zehn Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Halbreiter, München je 4—5 M.

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Amateurs — s. Critiques
Angestelltenversicherung — s. Umsatzsteuerpflicht
Bach, Joh. Seb., als Orgelkomponist und seine Bedeutung f. den kathol. Organisten. Von Jodok Kehrer. Pustet, Regensb. 7,50 M.
Bayreuth und die Opernbühne der Gegenwart. Von Hans Loewenfeld — in: Die Musikwelt 5
Beethovens Bedeutung für unsere Zeit. Von Max Springer — in: Musica divina 1920, 11/2
—. Zur Geschichte der Beethovenschen „Prometheus“-Musik. Von Robert Lach — in: Ztschr. f. Musikwissenschaft 4
— in der jüngsten Gegenwart. Von Alfred Heuß — in: Ztschr. f. Musikwiss. 4
—. Zu Ludwig van Bs. Leonore. Von Adolf Brockmann jr. — in: Ztschr. f. Musik 3
—. Das Naturgesetz in B. Von Gerh. v. Keußler — in: Die Musikwelt 5
— vgl. Wagner
Borodin as pioner of national Russian music in Western Europe By Alfred Swan — in: The Chesterian 12
Brémaud, Yvonne — s. Critiques
Breslau. Eine Gesangsstunde in Alt-Breslau. Von Georg Jensch — in: Schles. Mus.-Ztg. 3
Brockmann, Adolf — s. Beethoven
Chant. L'art du chant. Les causes de sa decadence et le moyen d'y remédier. Par Albert Valmond — in: Feuillets de pédagog. music. 3
Chop, Max — s. Doebber; Revalo
Chormusik im Gottesdienste, zur Stellung der. Von Stiehl — in: Ztschr. f. kirchenmusik. Beamte 8
Critiques amateurs. Par Yvonne Brémaud — in: Feuillets de pédagogie music. 3
Debussy, Claude, and Spain. By Manuel de Falla — in: The Chesterian 12
—. Der Stil der letzten Werke Debussys. Von Egon Wellesz — in: Musikblätter des Anbruch 2
Doebber, Johannes †. Von Max Chop — in: Signale f. d. musik. Welt 5
Erotische, Das, in der Musik — vgl. Klingende Garten
Evans, Edwin — s. Stravinsky
Expressionismus. Eine Tagesfrage von Ernst Kirsch — in: Schles. Mus.-Ztg 3
Falla, Manuel de — s. Debussy
Felber, Rudolf — s. Sittliche Mission
Fiebach, Otto, zum 70. Geburtstag. Von Kurt Rattay — in: Der Führer durch die Konzerte und Theater Königsbergs 9
Fornerod, Aloys — s. Instrumente
Freiburger Universität — s. Klavierinstrumente
Gesangsstunde in Alt-Breslau — s. Breslau
Gofferje, Karl — s. Lautenmusik
Golther, Wolfgang — s. Wagner
Goossens, Eugène. By Leigh Henry — in: Musical Opinion, Jan.
Gottesdienst — vgl. Chormusik
Graevenitz, v. — s. Klavierinstrumente
Hartmann, Georg — s. Revolution
Hauer, Josef: Wie ich als kleiner Junge die Grundzüge der europäischen Kompositionsweise erlernte — in: Der Merker 3
Hellerau — s. Jaques-Dalcroze
Henry, Leigh — s. Goossens
Herder und die Musik. Von Eugen Segnitz — in: Der Führer durch die Konzerte und Theater Königsbergs 9
Heuß, Alfred — s. Beethoven
Jaques-Dalcroze, Bei, in Hellerau. Von Hans Kappler — in: Ztschr. f. Mus. 3
Jarosy, Albert — s. Revalo; Stradivarius
Jensch, Georg — s. Breslau
Instruments nouveaux. Par Aloys Fornerod — in: Feuillets de pédag. mus. 3
Kappler, Hans — s. Jaques-Dalcroze
Kauder, Hugo — s. Pfitzner
Kehrer, Jodok — s. Bach
Keußler, Gerhard v. — s. Beethoven
Kirsch, Ernst — s. Expressionismus
Klavierinstrumente. Sammlung alter Kl. der Freiburger Universität. Von Dr. v. Graevenitz — in: Neue Mus.-Ztg 3
Klaviermusik, Gute. Von Oskar Lang — in Deutsche Militär-Musiker-Ztg 5
Klingende Garten, Der. Impressionen über das Erotische in der Musik. Von Adolf Weißmann. Neue Kunsthandl, Berlin 22 M.
Konzertvereine — vgl. Kränkung
Kränkung, Unnötige. Eine Anregung für die Konzertvereine. Von Hans Joachim Moser — in: Allgem. Mus.-Ztg 6
Kurthen, Wilhelm — s. Mozart
Lach, Robert — s. Beethoven
Lang, Oskar — s. Klaviermusik
Lautenmusik. Zur Kenntnis alter L. Von Karl Gofferje — in: Die Laute 5/6
Lehrer — vgl. Musiker
Loewenfeld, Hans — s. Bayreuth
Melcher, Heinr. — s. Schulgesang
Merkel, Adolf — s. Reichel
Modern. Von Heinr. Zöllner — in: Der Chorleiter 2/3
Moser, Hans Joachim — s. Kränkung
Mozart. Studien zu W. A. Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken (bis zur ersten italienischen Reise). Von Wilh. Kurthen — in: Ztschr. f. Musikwiss. 4
Müller, Jos. — s. Musiker
Musik — s. Sittliche Mission der Musik
Musiker und Lehrer. Von Edmund Joseph Müller — in: Der Chorleiter 2/3


FAMA
FERTIGSTELLUNG ALLER
MUSIK-AUFTRÄGE


MUSIK
SCHOLZ

II
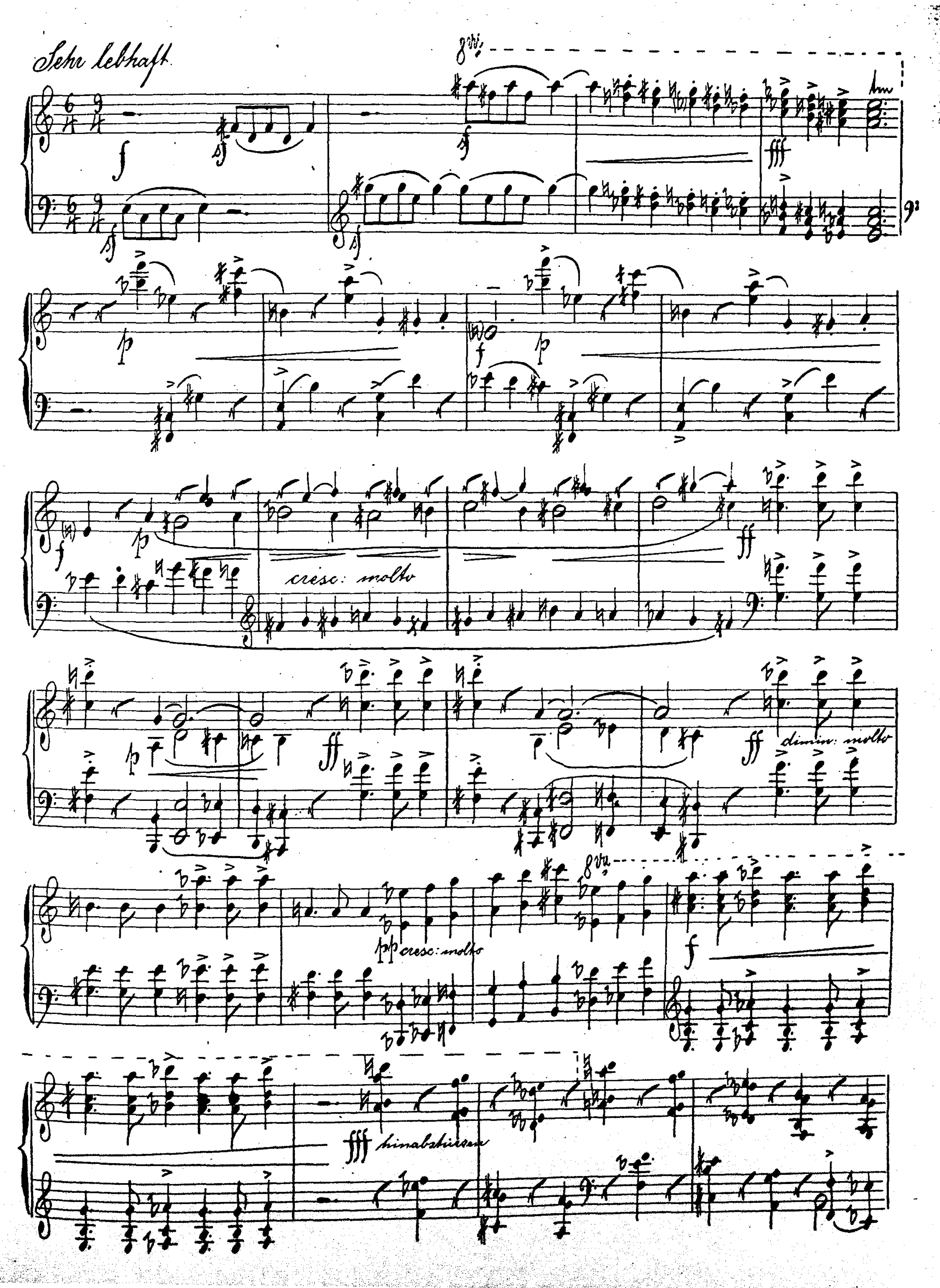
Aus den Tanzstücken

von
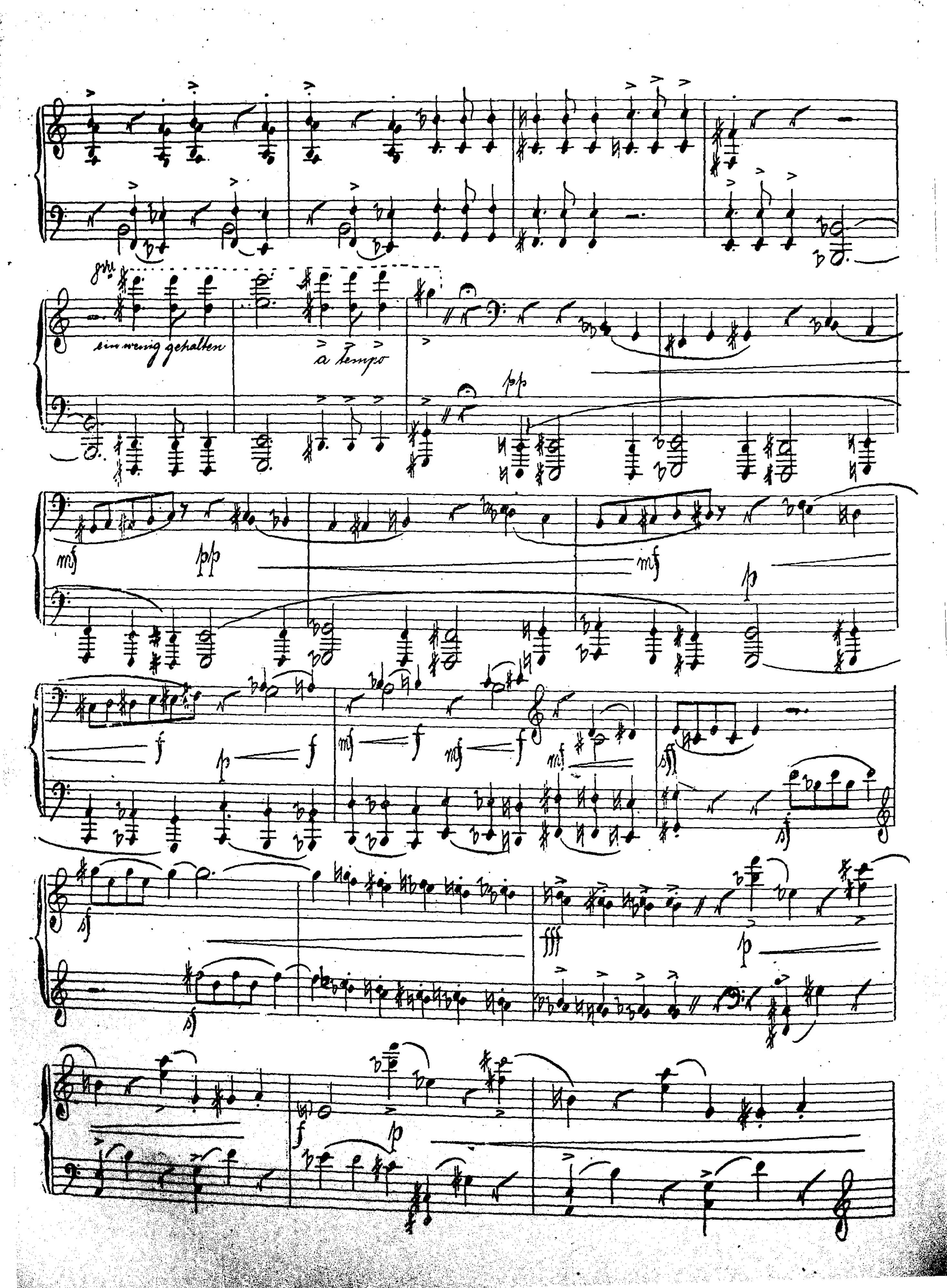
Paul Hindemith
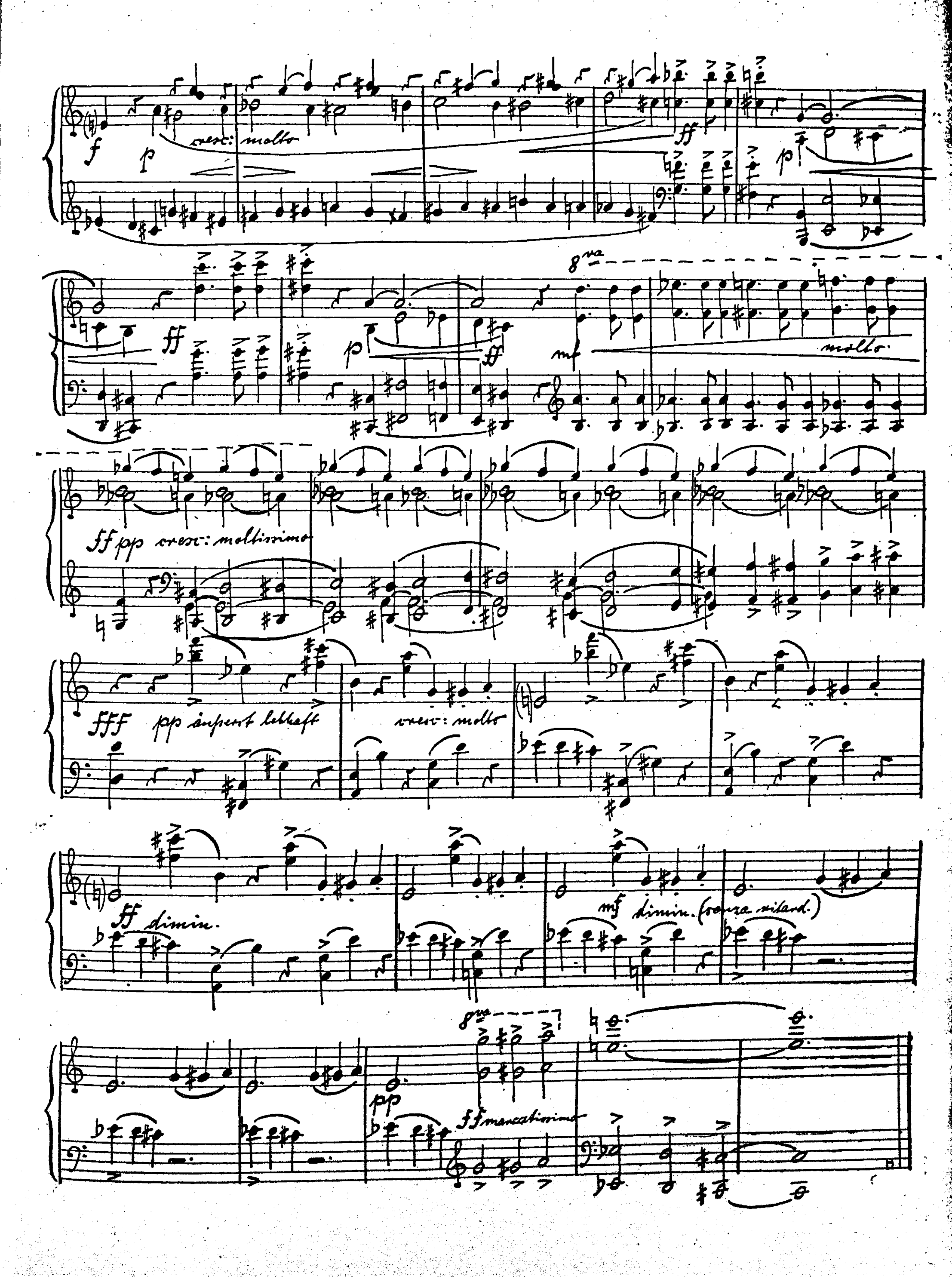


Notenbeilage zu „Melos“, Heft 7



Sehr lebhaft
8va
fff
p
f
ff
cresc: molto
dimin: molto
pp cresc: molto
fff hinabstürzen



ein wenig gehalten
a Tempo



cresc: molto
molto
ff pp cresc: moltissimo
fff pp äusserst lebhaft
cresc: molto
ff dimin.
mf dimin. (senza ritard.)
ff marcatissimo

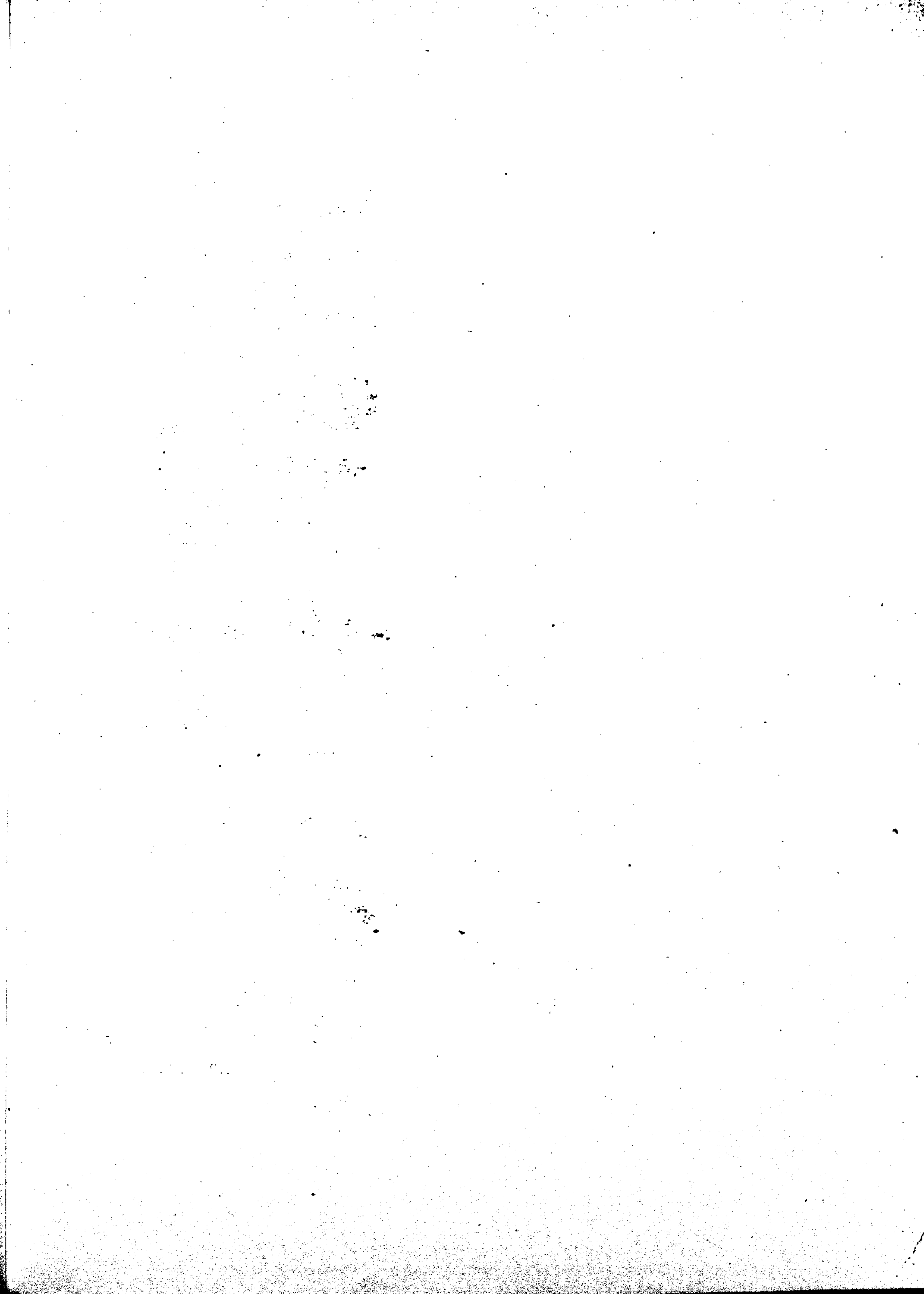


Erscheint am 1. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Auslieferungsstelle für den Buchhandel: N. Simrock G. m. b. H., Leipzig. Geschäftsstelle des Verlags: Melos-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Weißensee. Berliner Allee 71. Fernruf: Weißensee 126. — Chefredakteur: Fritz Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstraße 35 b. Fernruf: Pankow 3057. Auslandsredaktion: F. Sanders, Amsterdam, 3 Jacob Obrechtstraat. Verantwortlich für den Inseratenteil: C. Bergmann, Berlin-Weißensee. Fernruf Ws. 126. — Preis des Einzelheftes Mk. 4.— (Ausland Mk. 8,—), Viertelj.-Abonn. Mk. 10.— (Ausland Mk. 20,—) einschl. Zustellung. — Postscheckkonto 102166 Berlin. — Anzeigenpreis für die Künstleradressentafel die zweigespaltene Zeile per Jahr (12 Aufnahmen) Mk. 30.—, Zahlung hierfür in Teilbeträgen nach Übereinkunft gestattet. — Insertionspreise: 1/1 Seite Mk. 600.—, 1/2 Mk. 350.—, 1/4 Mk. 200.—, 1/8 Mk. 125.—. Verlegerrabatt 25%, Wiederholungsrabatt 10%.

Nr. 7 Berlin, den 1. Mai 1921 II. Jahrgang

INHALT

Als Notenbeilage erscheint in den nächsten Heften ein Zyklus von Typen moderner Klavierkomposition, die den neuzeitlichen Klavierstil charakterisieren sollen. Die abgeschlossene Serie wird in einer Sammlung herausgegeben.



Schönberg

Von PAUL BEKKER [Nachdruck verboten.]

Arnold Schönbergs Kunst ist die einzige problematische, ihrer Gesetzlichkeit nach gegenwärtig noch unerkannte Musik unserer Zeit. Meinungsverschiedenheiten über andere heutige Musiker: Strauß, Reger, Mahler, Pfitzner, Schreker, Busoni beruhen auf Ungleichheiten der Geschmacksrichtung, der Kunstanschauungen, der Gewohnheit oder gar der politischen Denkart. Solche Ungleichheiten mögen kraß sein und im einzelnen Fall zu schroffen Gegensätzlichkeiten des Urteils führen. Gerade dadurch bezeugen sie, daß die umstrittene Erscheinung ihrem Wesen nach erkannt ist und nun der Art ihres Wollens und Wirkens nach umkämpft wird. Bei Schönberg ist es anders. Hier geht der Streit noch nicht in erster Linie um die Wirkung, sondern um die Erscheinung selbst. Man spürt, daß sie da ist, man wehrt sie ab, beobachtet sie mit Zustimmung oder Widerspruch — aber man sieht sie nicht klar. Sie sitzt in einem dunklen Nebel, von dem man nicht weiß, wie eigentlich der Weg durch ihn läuft. Ein großer Teil der Werke Schönbergs ist noch unbekannt. Wenn gelegentlich eines erklingt, ist es meist eines aus früherer Zeit und erscheint zu vereinzelt, um deutliche Botschaft über seinen Urheber zu bringen. Selbst der vorurteilslose, mit gutem Willen kommende Hörer fühlt wohl die magische Kraft, zugleich aber starke Befremdung und Widerstand in sich. Das Ergebnis ist ein Fragezeichen, das Rätsel der Natur, der solches entstammt.

Es gibt drei deutlich getrennte Stufen im Schaffen Schönbergs.*) Die erste umfaßt die Werke bis op. 7, unter ihnen ragen hervor das Streichsextett „Verklärte Nacht", die sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande", die „Gurrelieder" für Orchester, Chor, Soli und das erste Streichquartett in d-moll. Das sind die Stücke, auf die sich Schönbergs Anerkennung gründet. Sie zeigen eine musikalische Vollnatur, auf den Wegen der Wagnernachfolge mit individueller Sicherheit, doch in vorgezeichneter Richtung schreitend. Die zweite Gruppe, bezeichnet durch die Kammersinfonie und das zweite Quartett in fis-moll, biegt ab ins Besinnliche, mischt der phantastisch schweifenden Neuromantik eine fest konzentrierende Gedanklichkeit bei. Die durch die klassische Kunst gegebenen Grundbegriffe der Form und des Ausdruckes werden kritisch durchprüft. Die vorklassische Polyphonie mit ihrer strengen Schärfe und geistigen Sachlichkeit führt zur sublimierenden Verdichtung der klassisch-romantischen Tonsprache, die aber doch ihrem Wesen nach weiterhin für die künstlerische Willensrichtung bestimmend bleibt. Erst die dritte Gruppe bringt den bewußten Bruch mit der herkömmlichen Art des Musizierens. Es ist bezeichnend für die stark ausgeprägte didaktische Ader Schönbergs, daß er um diese Zeit eine von lebhaft polemischen Klängen durchzogene „Harmonielehre" schreibt. Sie ist der Versuch, das bisher geltende Harmoniesystem zugleich handwerklich zu rechtfertigen und ästhetisch zurückzuweisen, indem es lediglich aus der seitherigen Kompositionspraxis abgeleitet wird. Zugleich entsteht eine Reihe bedeutsamer Werke, von denen jedes neue Bahnen nicht nur des Ausdruckes, sondern der musikalischen Gefühlsbehandlung überhaupt erschließt. Die Klavierstücke op. 11, späterhin ergänzt durch die kleinen Klavierstücke op. 19, machen den Anfang. Ihnen schließen sich die fünf Orchesterstücke op. 16 an. Es folgt eine große Gruppe von Vokalkompositionen verschiedenen Gepräges. Zunächst Fünfzehn Gedichte aus Stefan Georges „Buch der hängenden Gärten" op. 15. Dann zwei Bühnen-

*) Eine für die chronologische Übersicht zweckmäßige Studie über Schönberg hat kürzlich Egon Wellesz veröffentlicht (Verlag E. P. Tal & Co., Wien).

werke: das Monodrama „Erwartung“ und das Drama mit Musik „Die glückliche Hand“. Weiterhin Maeterlincks „Herzgewächse“ für Singstimme mit Klavier. Zuletzt, das Essentielle dieser Gruppe zusammenfassend, die Melodramenreihe des „Pierrot Lunaire“ für Sprechstimme und Kammermusik, sowie vier Lieder op. 22 für Gesang und Orchester. Damit schließt einstweilen die Reihe von Schönbergs Kompositionen. Von einem Oratorium „Die Jakobsleiter“ ist bisher nur die 1915 entstandene Dichtung bekannt geworden.*)

Man findet ernste vorurteilsfreie Musiker, die der für Schönberg entscheidenden dritten Gruppe teilnahmlos gegenüberstehen. Sie sehen in Schönberg einen hochbegabten Wagner-Epigonen, dessen spätere Werke gewaltsame Versuche sind, auf experimentellem Wege zu einer erkrampften Originalität zu gelangen. Er gilt ihnen also als eine Art Klingsor-Natur, als Künstler, der durch absichtliche Verstümmelung des musikalischen Gefühlstriebes sich eine Welt ertäuschter Genialität aufbaut. Es gibt andere, die sagen, man müsse jemandem, der so unzweifelhafte Proben schöpferischen Vermögens gegeben habe wie das d-moll-Quartett oder die „Gurrelieder“ auch da glauben, wo der äußere Eindruck zunächst befremde. Beide Erwägungen, die kritische wie die vorbehaltlose vertrauende, sind verstandesmäßiger Art und gehen am Kern der Frage vorüber. Der Vorwurf experimenteller Originalität ist ein abgebrauchtes kritisches Requisit, das fast jeder Neuerscheinung gegenüber angewendet wird. Eine Ausdruckstechnik, die wie die Schönbergsche, auf stark gedanklich geprägten Mitteln ruht, wirkt häufig zuerst rein verstandesmäßig und enthüllt erst allmählich die in ihr eingeschlossene Gefühlskraft. Bach galt bis tief in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein vielfach als der geniale K o n t r a p u n k t i k e r, dessen Formenwelt nicht gefühlsmäßig, sondern konstruktiv zu erfassen sei, bei Brahms wurde die „Arbeit“ zwar anerkannt, Impuls und schöpferische Wärme aber geleugnet. Andererseits ist es falsch, einer problematischen Kunst lediglich auf k ü n f t i g e Wirkungsmöglichkeiten hin unbeschränkten Kredit zu gewähren. Wenn wir schon die Autorität der Großväter ablehnen, so dürfen wir uns doch nicht unter die der Enkel beugen, und was die Zukunft vielleicht einmal fühlen, denken wird, ist ebenso gleichgültig wie das, was die Vergangenheit gefühlt, gedacht hat. Auf uns selbst kommt es an, auf den Mut zum e i g e n e n Bekenntnis. Solange wir keine Wirkung spüren, haben wir keine Veranlassung, Vorschuß-Lorbeeren zu spenden. Anders ist es, wenn die Wirkung unzweifelhaft feststeht, und nur die Mittel, durch die sie erzielt wurde, sowie die Besonderheit dieser Wirkungsart befremdet oder abstößt. Dann ist es unsere Aufgabe, das Wesen dieser Mittel, die Gesetzlichkeit dieser Wirkung auszuspüren. In solchem Fall handelt es sich nicht um Furcht vor dem Urteil der Nachwelt, sondern einfach um die Pflicht, ein Phänomen, das sich als solches durch die Tatsache lebendiger Wirkung unanfechtbar legitimiert hat, erkenntniskritisch zu betrachten. Für diese Betrachtung gibt es keinen Kanon des Schönen, oder des Charakteristischen, oder des Wahren. Schön, charakteristisch, wahr sind Begriffe, die jede Zeit nach ihrem Bilde prägt. Es gibt nur einen Kanon: den des L e b e n d i g e n. Wo Leben sich regt, muß auch Recht auf Leben sein, wo Recht auf Leben ist, muß ein Gesetz sein, das das Leben bestimmt. Dieses Leben, dieses Recht, dieses Gesetz gilt es zu erkennen und auszuwerten. Entweder es ist gesünder und stärker als das unsrige, dann wird es dieses unweigerlich bezwingen, oder es ist krank und

*) Von den hier angeführten Kompositionen sind die „Fünf Orchesterstücke op. 16“ bei C. F. Peters Leipzig, sämtliche anderen Werke einschließlich der Harmonielehre im Verlag der Universal-Edition, Wien, erschienen.

schwächer — dann werden wir das unsrige gerade an solchem Widerspruch umso besser fruchtbar zu machen wissen.

Die äußeren Merkmale der Ausdruckstechnik Schönbergs sind leicht zu bezeichnen. Es gehört dazu zunächst die Bevorzugung der Quarteníntervalle in der linearen Führung der Melodie wie in vertikaler harmonischer Schichtung, in gleicher Weise die auffallende Verwendung dissonanter Fortschreitungen: großer Septimen, verminderter Oktaven und Quinten. Die Begriffe von Konsonanz und Dissonanz bedeuten für Schönberg keine Wesensgegensätze, die „Auflösung" der Dissonanz kommt in Wegfall. Mit ihr verschwindet die für die harmonische Entwicklung eines Musikstückes klassisch-romantischer Art entscheidende Kadenz, es entfällt die bewußte Fixierung einer bestimmten Tonart. Damit wird die einheitliche Wirkung des tonartlich zusammengefaßten harmonischen Komplexes aufgehoben, damit wiederum kommt die Symmetrie des Formbaues in Fortfall. An ihre Stelle tritt die sich frei bewegende, durch Zusammenklangsrücksichten ungehemmte Einzelstimme, deren linearer Impuls den formalen Organismus bestimmt. Aus dieser horizontal gerichteten musikalischen Denkweise ergibt sich eine der bisher üblichen entgegengesetzte Klanggestaltung. Das koloristische Empfinden, die Einsetzung des Klanges gemäß seinem sinnlichen Farbwert, überhaupt die Auffassung des Klanglichen als ausmalender Umkleidung von etwas Gedanklichem, das in wechselnder Abtönung schillert, tritt zurück. Schönbergs Klangbehandlung geht nicht aus von der Vorstellung einer Gesamtwirkung durch Mischung. Er legt auch die Klänge nebeneinander, er registriert die Einzelstimme. Vom Dirigenten verlangt er Verzicht auf eigene Initiative in der Abtönung des Klangbildes, Beschränkung auf genaue Kontrolle der dynamischen Vorschrift. Für seine Orchesterlieder op. 22 hat Schönberg eine besondere vereinfachte Partitur erfunden. Die ganze Notation ist auf drei bis vier Systeme beschränkt, die im Einklang laufenden Stimmen werden nur einmal geschrieben und durch kurze Angabe der Instrumente bezeichnet. Haupt- und Nebenstimmen werden als solche deutlich kenntlich gemacht. Für eine Verallgemeinerung ist diese Anordnung der Partitur kaum geeignet, „Tristan" oder „Salome" würden in solcher graphischen Darstellung schwieriger zu übersehen sein als bisher. Für Schönbergs eigene Werke dagegen ist diese Fassung außerordentlich praktisch, indem sie die nach der alten Methode auch für geübte Augen und Ohren nicht mehr erreichbare Lesbarkeit ermöglicht. Über die Nützlichkeit für den Gebrauch hinaus aber ist sie charakteristisch und aufschlußgebend für Schönbergs Klang- und Musikempfinden überhaupt. Diese Partitur ist keine Partitur mehr, sondern eine mit vollständiger Registriervorschrift ausgesetzte Orgel-Notation, wie sie sich ein Organist für seinen Privatgebrauch bei genauer Durcharbeitung eines Werkes zurechtmacht. Die koloristische Polyphonie des neudeutschen Orchesters, der selbstständige Farbwert des einzelnen Instrumentes verschwindet. Man sieht nur noch Registervorschriften, Koppelungen, Schwellungen oder Abdämpfungen. Ihre Anwendung wird lediglich bestimmt durch das Gesetz der Stimmführung, wie es sich ergibt aus dem Impuls der aufgezeichneten, fest ineinander verwobenen Haupt- und Nebenlinien.

Übersieht man diese verschiedenen Eigenheiten, zu denen noch gegenüber dem Expansionsbedürfnis anderer zeitgenössischer Kunst ein auffallendes Streben nach Knappheit der Form, nach gedrungener Verdichtung des Ausdrucks kommt, so zeigt sich, daß eine sich aus der anderen ergibt, und daß alle zusammen die notwendige Konsequenz einer besonderen künstlerischen Grundeinstellung sind. Erstaunlich und bewundernswert ist die unerbittliche Folgerichtigkeit mit der diese Konsequenz nach jeder Richtung hin gezogen wird, so scharf, hart, konzessionslos, daß hieraus aller-

dings leicht der Vorwurf bewußter Systematik, einseitiger Intellektualität abgeleitet werden könnte. Zweifellos tritt in Schönbergs Kunst die außerordentlich gesteigerte Intellektualität zunächst als Kennzeichen hervor. Und doch wäre es ein Fehler, die Gesetzmäßigkeit dieser Kunst aus verstandesmäßiger Spekulation abzuleiten. Je genauer man sich mit Schönbergs Musik beschäftigt, umso mehr festigt sich die Überzeugung, daß die aus ihr sprechende geistige Kraft trotz ihres auffallend kritischen Willens, ihrer oft zum Widerspruch aufreizenden Eigenwilligkeit, ihrer scheinbar absichtlichen Sonderlichkeit keineswegs als Intellekt im profanen Sinne anzusprechen ist. Hier lebt im Grunde ebensoviel, wenn nicht gar erheblich mehr Unbewußtheit, nachtwandlerischer Zwang, aus dunkler Tiefe quellendes Müssen als in äußerlich phantastischer, dabei auf gewohnten Wegen schreitender Kunst. Ist es doch leicht, unbewußt zu scheinen, wenn man willenlos längst feststehende Mittel übernimmt und an ihnen die Phantasie in Sicherheitsstellung turnen läßt. Schönbergs Kunst rührt aber an die Frage dieser Mittel selbst, sie geht auf die Urelemente des musikalischen Ausdrucks. So muß sie intellektuell spekulativ wirken, obwohl gerade hier die stärkste schöpferische Spannung, die selbständigste Ahnungskraft und Bewegungsfähigkeit der Phantasie erforderlich ist.

Richtig mag sein, daß Schönberg während und nach der Fertigstellung seiner frühen Werke die Unmöglichkeit erkannt hat, auf diesem Wege der Wagner-Nachfolge weiter zu schreiten. Aber ist diese kritische Erkenntnis nicht schon mehr Gefühls- als Verstandeserkenntnis? Bei allen schöpferischen Geistern unsrer Zeit hat sie sich eingestellt, nur mit verschiedenartigen Ergebnissen. Bei einer von Natur aus einseitig zarten, dabei doktrinär gerichteten Begabung wie Pfitzner bewirkte sie geistige Verengung, krampfhafte Festklammerung an ein unhaltbar Welkendes. Bei einer klug und weitblickenden Persönlichkeit von lebhafter Freude an der Verwandlungsfähigkeit des reichen Musiziertalentes wie Richard Strauß führte sie zum künstlichen Spiel mit früheren, geistvoll neubelebten Stilelementen. Die sinnlich robuste Theaternatur Schrekers übernahm kräftige Impulse aus der neuen romanischen Oper. Alle suchten einen Ausweg teils durch rückschauende Verquickung der Kunst Wagners mit der älteren Romantik, teils durch archaisierende Klassizistik, teils durch lebhaft steigernde Mischung mit romanischer Kunst. Schönberg suchte keinen Ausweg. Er hatte den Mut, die Gewissensfrage zu stellen. Er hatte die Mischung versucht und erkannte, daß sie ihn nur zu relativen Ergebnissen führen konnte. So zweifelte er an den Grundlagen überhaupt. Er erkannte das Zeitgebundene, nur relativ Berechtigte der Anschauungen und Gesetze der musikalischen Romantik und ihrer Basis: der klassischen Musik seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts. Er ging weiter zurück zur Idee der vorklassischen Polyphonie. Die „Harmonielehre“ war die theoretische Auseinandersetzung mit einer Musikauffassung, die ihm nur noch als grammatikalische Schreiblehre erschien. Das ganze System der harmonischen Musik zerfiel. Aus der farbigen Klangfläche löst sich die einzelne Stimmfaser als bauliche Kraft heraus, saugt den koloristischen Trieb in sich auf, nimmt ihre Bewegung ungehindert durch Zusammenklangsrücksichten mit freier Durchschneidung der harmonischen Vertikale, läuft in Hebungen und Senkungen ungewohnter, als unschön verpönter Schritte, verschlingt sich mit anderen, ähnlich gestalteten Linien zum seltsam ineinandertönenden Geflecht und wirkt sich, ganz dem eigenen horizontal gerichteten Impuls folgend, nur klangdynamisch schattiert, zum frei gewachsenen Formorganismus aus.

Das Ganze erscheint im Vergleich mit der gewohnten Art der Musik zunächst abstoßend, aufreizend. Es ist nicht anzunehmen, daß ein sich selbst gegenüber

aufrichtiger Hörer, sei er noch so guten Willens, von Kompositionen wie etwa den Orchesterstücken op. 16, oder auch nur den Klavierstücken op. 11 und 19 — von den dramatischen Werken oder den Orchesterliedern op. 22 nicht zu sprechen — als Klanggebilden im herkömmlichen Sinne entzückt sein kann. Man darf sogar sagen: wäre dies der Fall, so müßte man diese Stücke als mißlungen ansehen. Klanglich können sie im Hinblick auf die übliche Art des Musizierens nur als mißtönend empfunden werden, und das Aufreizende daran ist die geheime, als vorhanden deutlich erfühlte und doch nicht klar erfaßbare künstlerische Logik dieser sphinxartigen Gebilde. Der traditionelle Schönheitskanon wird umgestoßen, scheinbar gewaltsam und doch nicht willkürlich, denn das zwingende Muß der Wahrheit, die Wahrhaftigkeit eines neuen Gesetzes wird dahinter spürbar. Eben daraus erwächst der Widerspruch — nicht aus dem Klanglichen, das in Einzelheiten vielleicht auch anderswo vorkommt, sondern aus dem Willen, der darunter lebt als Motor dieser eigentümlichen Klangformung. Wäre die Musik Schönbergs wirklich nur akustisches Experiment, so hätte sie nicht die zähe, alle Widerstände durchnagende Lebensfähigkeit, so könnte es nicht sein, daß Werke, die vor 10 bis 15 Jahren geschaffen sind, immer wieder zur Debatte kommen und in stets gesteigertem Maße positive Werte erkennen lassen. Es ist nicht das klanglich Abstruse an sich, sondern eine andere, höchst persönliche und dabei überraschend fruchtbare Art musikalischen Fühlens, die sich dieses Klangbild erzeugt hat und nach und nach dahinter erkennbar wird. Mag der akustische Eindruck sein wie er will — er übermittelt etwas Lebendiges, etwas innerlich Geborenes. In dem Geheimnis dieses nicht zu ertötenden Lebens liegt das Geheimnis der Wirkung, der Persönlichkeit.

Es ist einleuchtend, daß eine Kompositionstechnik wie die Schönbergs, sofern sie wahrhaftig ist, nur erwachsen konnte aus einer besonderen Art des Musikfühlens. Quartenakkorde, Septimenklänge, kadenzlose Atonalität, polyphone Satzart sind schließlich nur Mittel, ihre Verwendung wird zur artistischen Manier, wenn keine Notwendigkeit dazu treibt. Bei Schönberg ergab sich die Notwendigkeit aus der Umwandlung des inneren Gefühlsvorganges. Die Musik des 19. Jahrhunderts wie sie sich aus der klassischen Kunst entwickelt hat, ist bestimmt von dem Trieb zur Darstellung, Versinnlichung eines Gefühlsvorganges. Gleichviel, ob man die dramatische Kunst von Mozart bis Meyerbeer, Wagner, Schreker, ob man die Sinfonie von Beethoven über Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler, ob man das Lied, die Kammermusik, die sinfonische Dichtung in ihren verschiedensten Vertretern nimmt, gleichviel auch, wie man diese vielen Künstler-Erscheinungen im einzelnen werten mag: das entscheidende gemeinsame Merkmal aller ist das Streben nach der Musik als Ausdrucksdarstellung, nach Auseinanderlegung und Entwicklung eines Gefühlsvorganges mit den Kunstmitteln der Steigerung, der Zusammenfassung. der ausbreitenden Veranschaulichung. Diese Art Musikempfindung erzeugte die gleichfalls expansiv gerichtete klassisch-romantische Ausdruckstechnik: die Form des Liedes, den Kontrastbau der Sonate, die Arie, das Mozartsche Finale, die sinfonische Motivsprache Wagners, die melodisch und harmonisch farbige Art Schrekers. Ihr entsprach auch demgemäß die Art des Hörens, die innere Forderung, die jeder Hörer, gleichviel welcher Geschmacksrichtung er persönlich huldigte, dem musikalischen Kunstwerk zunächst grundsätzlich entgegenbrachte.

Hier liegt die Kluft. Schönbergs Musik veranschaulicht nicht, sie stellt nichts dar. Sie ist keine Sprache der Affekte, sie stellt keine Analogie her zwischen dem Zeitgeschehen der Musik und dem Zeitablauf eines Gefühlsvorganges. Ihr Objekt ist überhaupt nicht das Gegenständliche, gleichsam real Plastische des Gefühlsgeschehens. Sie lebt in einer bisher fremden, unerkannten Gefühlsdimension, in der das

Körperliche, feſt Umriſſene des künſtleriſchen Objektes nicht exiſtent iſt. Es iſt durchaus richtig, daß Schönbergs Muſik des ſinnlichen Reizes, des klanglichen Wohllautes völlig entbehrt. Man wird in den ſpäteren Werken Schönbergs nie von einer im gewohnten Sinne „hinreißenden", „erhebenden". „ergreifenden" Wirkung ſprechen können, weil Wirkungen ſolcher Art außerhalb der Sphäre dieſer Kunſt liegen. Gewiß mag das erfahrungsgemäß erſtaunlich anpaſſungsfähige menſchliche Ohr über den erſten Eindruck des Grotesken oder Bizarren dieſer Muſik allmählich hinwegkommen und ſich an ſie gewöhnen. Daß es ſie aber jemals als „ſchön" empfinden könnte, iſt nicht nur unwahrſcheinlich — es würde auch dadurch der innere Sinn und die geiſtige Eigentümlichkeit der Schönbergſchen Muſik aufgehoben. Denn in der Gefühlszone dieſer Kunſt kann es ein „ſchön" als Begriff ſinnlichen Gefallens nicht mehr geben, ebenſowenig wie etwa eine Röntgen-Aufnahme phyſiognomiſche Reize hervorzuheben vermag oder ſolches anſtrebt. Man könnte ſagen, Schönbergs Muſik beginnt da, wo die gewohnte Art des Muſizierens aufhört, im Augenblick des Abſchluſſes einer konkreten Entwicklung, im Moment, wo der reale Darlegungsprozeß vollendet und der Künſtler zur Rundung der Form gelangt iſt. Hier, *oberhalb* des bisherigen Endpunktes, ſetzt Schönberg ein. Alle ſeine Anfänge ſind von einer Intenſität, die wirkt, als ob ſchon ein weiter Weg durchmeſſen ſei und der Muſiker eben den Gipfel erreiche. Nun folgt keine Steigung mehr im hergebrachten Sinne, kein Sammeln und Aufbauen der Kräfte, keine allmähliche Zuſammenballung. Es iſt, wie wenn ein organiſch vollendeter Körper durch eine ſcharfe, unerbittlich ſchneidende Linie durchbohrt, in der geheimnisvoll zuckenden Innenſtruktur ſeines Weſens, in der ſeltſamen Überkreuzung ſeiner Lebenskräfte, in dem Fluß ſeiner Säfte erfühlt würde, ohne das Ziel eines greifbaren äußeren Ergebniſſes, ohne Ehrgeiz der Darſtellung, lediglich aus einem tiefen, ans Myſtiſche grenzenden Drange abſoluten, jeglicher Realität entfliehenden Schauens und Erfaſſens außerhalb jeglicher äußeren Gebundenheit.

In Schönbergs ſpäteren Vokalwerken: den Geſängen zu George-Texten, den Orcheſterliedern op. 22, dem „Pierrot lunaire" und ſeinen beiden einaktigen muſikdramatiſchen Schöpfungen kommt dieſer Drang zur reinen Viſion am ſtärkſten zum Bewußtſein. Im Monodrama „Erwartung" an der Geſtalt der Frau, die dem Geliebten entgegeneilt, ihn im dunklen Wald erſchlagen findet und an der Leiche das Schickſal ihrer Liebe durchlebt. In der „glücklichen Hand" an der Figur des Mannes, der, zum Schaffen beſtimmt, den Täuſchungen des Lebens verfällt. In beiden Werken, im zweiten klarer noch als im erſten, iſt das äußere Geſchehen auf ein Mindeſtmaß beſchränkt und dem Weſen nach nur veränderte ſeeliſche Beleuchtung. Aber auch bei der einzigen Figur der Dramen liegt das Entſcheidende nicht in der pſychologiſchen Wandlung, der Charakterformung, ſondern in ihrem viſionären Widerſchein, wie er aus den ſkurrilen Klängen, der außerhalb alles Wirklichen, Denkbaren ſpielenden Phantaſtik dieſer Muſik aufblitzt.

Nimmt man die Kunſt Schönbergs aus ſolcher Einſtellung auf ihre ſubjektive Bedingtheit, ſo kann es kaum zweifelhaft ſein, ob und in welchem Maße ſie Schule zu machen berufen iſt. Hier iſt eine *Perſönlichkeit*, nicht weniger, nicht mehr. Die Geſetze, aus denen ſie ſchafft, ſind an ihr Weſen gebunden, je ſchärfer ſich dieſes von der Allgemeinheit abhebt, umſo bedenklicher erſcheint es, ſie in ſtiliſtiſchen Äußerlichkeiten nachzuahmen. Andererſeits iſt der Drang zum Unrealen, die Abwendung von der Wirklichkeit, von der runden Nacktheit der Gefühlsdarſtellung auch in der Muſik ſo ſtark, daß die bis in die letzte Konſequenz *irrationale* Muſikauffaſſung Schönbergs rätſelvoll lockend wirken muß. Die Zeit der Überſteigerung der Mittel iſt vorbei, die Freude am Techniſchen läßt nach, weil

die Grenzen des Bisherigen erkannt und erforscht sind. Die Kunst selbst aber ist ein Unbegrenztes, und wenn die Zeit gekommen ist, öffnen sich immer wieder neue, seither unbekannte Gebiete. Die dorthin vorangehen, schreiten zunächst einsam, und was sie finden, mag nicht immer das Endgültige sein. Der zweifelsfreie Wert ihres Schaffens ruht in dem Ethos des Suchens, das schöpferisches Ahnen ist, in der unablässig treibenden Erkenntnis der Notwendigkeit innerer Erneuerung. Ein solcher Sucher aus dem Zwange tiefsten Müssens ist Schönberg. In ihm ist der Dämon der Prophetennatur. Ob auch der Genius der Erfüllung, entzieht sich heute noch unserem Blick und Urteil.

❧

Musik und Menschheit

Von Fritz Windisch

Gefühl und Verstand sind die bewegenden Kräfte in der welterschütternden Krise der europäischen Geistesgeschichte. Das Abendland glüht im Chaos. Gewaltige, aus innerlichen Gegensätzen aufbegehrende Eruptionen stellen das Hirn des nördlichen Erdteils vor entscheidende Probleme. Revolutionen gären, Wertbegriffe verwirren sich, Weltanschauungen und Menschenmassen prallen mit gehässigem Instinkt aufeinander. Die Symptome ungeheuerer Spannungen und vernichtender Entladungen im gegenwärtigen Zeitalter sind weniger in äußerlichen Ursachen, in diplomatischen und wirtschaftlichen Verwicklungen zu suchen; sie begründen sich tiefer in der zwiespältigen Natur jedes Einzelnen, in dem zerrissenen Wesen der gesamten europäischen Menschheit.

❧

Der riesenhafte Aufschwung der Technik in den zivilisierten Ländern hat einen bestimmenden Einfluß auf die Kulturentwicklung des Abendlandes gewonnen. Die Industrie ist über die Grenze ihrer Zweckdienlichkeit hinausgewachsen und Selbstzweck geworden. Mechanisierung in allen Lebensfunktionen hat zu einer allgemeinen seelischen Zersetzung geführt und die Hegemonie eines rein materialistischen Verstandes begünstigt. Die Menschheitskatastrophe des Weltkrieges war die unabwendbare Folge der einseitig kommerziellen Geistesentwicklung in Europa.

❧

Die Diplomatie hat Völker in Horden sich gegenseitig zerfleischender Bestien und mordbrennender Wüstlinge verwandelt. Die Musik hat wenige Monate nach Beendigung des Krieges als erste und einzige Vermittlerin die Menschen der haß- und wahnsinnzerstampften Länder wieder zu allgemein-menschlichen Empfindungen zusammengeführt und aufs weitgehendste die internationalen Beziehungen zwischen den einzelnen Völkern von neuem angebahnt. Was weder dem „unfehlbaren" Wort des Kirchenvaters zu Rom noch der Internationale der europäischen Arbeiterschaft gelungen ist, das hat die gewaltige ethische Kraft der Musik zustande gebracht: den Menschen im Menschen wieder zu erwecken. Musikgeschichte ist ein Teil der Menschheitsgeschichte geworden.

❧

Das Menschengeschlecht steht an einem kritischen Wendepunkt. Der Konservativismus erblickt in den konvulsivischen Erschütterungen der Gegenwart, in dem Zusammenbruch aller bürgerlich sanktionierten Begriffe und dogmatisch gewordenen Anschauungen die sicheren Anzeichen eines allgemeinen Kulturverfalls. Der Futurismus aber (im ursprünglichsten Sinne seiner Bedeutung verstanden) bejaht das Chaos, er fühlt aus den zerissenen Schwingungen dieser Zeit das Lichtwärtsringen eines neuen Menschentums. Denn die revolutionäre Glut, die in allen Weltteilen schwelt, auflodert und weiterschwelt, hat den inneren Menschen erfaßt. Weitleuchtender als Nietzsche hat keiner das gegenwärtige Weltgeschehen gedeutet: Die ungeheuere Masse von Zufälligem, Widerspruch, Disharmonischem und Blödsinnigem in der jetzigen Menschenwelt weist hin auf die Zukunft; es ist, von der Zukunft aus gesehen, das ihr jetzt notwendige Arbeitsfeld, wo sie schaffen, organisieren und harmonisieren kann.

❦

Nackt, primitiv, zuckend und aufschreiend, wie Erdstöße aus gewaltigen inneren Umformungen an die Oberfläche drängend, entladen sich instinktive Gefühlskräfte im Schaffen der Jüngsten voll Auflehnung gegen das Zeitalter der Pferderennen und Kommerzienräte. In keiner Ausdrucksform menschlicher Empfindungen schwingt glühender und unmittelbarer der revolutionäre Drang nach Gefühlsheiligung und Inhaltsvertiefung als in der Musik und ihren letzten überragenden Erscheinungen: Bruckner, Mahler, Schönberg. Das Handwerksmäßige des Cantus firmus, des Basso continuo und der Kadenz, das bis in die heutige Zeit kraft irgendwelcher Theorieparagraphen in den ästhetischen Formgesetzen spukt, ist im Begriff, endgültig überwunden zu werden. Unaufhaltsam vollzieht sich die Umwertung vom Ästhetischen zum Ethischen, die durch Beethoven ihren stärksten Antrieb erhalten hat. In die S e e l e des Menschen verlegte er den Schwerpunkt aller Gestaltungswerte.

❦

Im unzertrennlichen ethischen Eins von Kunstwerk und Mensch projeziert sich der Zukunftstyp des Künstlers. Eine allgemeingültige Kunst kann nur Quintessenz des ungeteilten Menschen sein. Nur Kunstwerk, aus innerster Wahrhaftigkeit und höchstem seelischen Reichtum geboren, vermag das Leben mit allgemein-menschlichem Inhalt zu erfüllen. Der ethische Wertgrad des Schaffenden muß oberstes Kriterium aller künstlerischen Schöpfung werden.

❦

Musik in ihrer Zukunftsbestimmung offenbart sich als das Hohe Lied der Menschlichkeit, das alle fühlenden Wesen im Rausch von Klang und Melodie zu einer unbegrenzten, ewig sich erneuernden Religion der Ekstase und Beseelung vereint. Ihr gewaltiger innerer Rhythmus sprengt die Ketten der Mensch-entrechtung und lichtet die Schatten des Völkerhasses und der Geist-erstarrung zu der Morgenröte eines neuen Ethos, das sich als Inbegriff aller Kultur in den höchsten Prinzipien der Nächstenliebe und künstlerischen Allgemeinwertigkeit manifestiert. Absage an allen „Intellektualismus“, Kampf gegen den Effekt, Trieb nach Vereinfachung und Verinnerlichung, Stilwerdung rein musikantischer Werte kündet den Anbruch der neuen Zeit, in der der Musiker nicht mehr zum Diener einer sensationslüsteren, finanziell bevorzugten Clique erniedrigt ist, sondern — Inspirationen gestaltend aus unmittelbarem Erleben und edelstem Menschempfinden — zum höchsten Erfüller des Daseins wird.

❦

Gustav Mahlers „Lied von der Erde"

Von Dr. Hans Mersmann

Abgelöst von seinen Sinfonien und doch ihre Vollendung, letzten Endes unerklärlich und doch in vielen Einzelheiten vorbereitet ragt Gustav Mahlers Spätwerk „Das Lied von der Erde" mit seinen Problemen tief in das Suchen unserer Tage hinein. Anfangs nur von einer kleineren Gemeinde voll erkannt ist die Wertkurve dieses Werkes in dem Jahrzehnt nach seinem ersten Bekanntwerden schnell gestiegen und die gerade in den letzten beiden Jahren stark vermehrte Zahl mittelmäßiger und besserer Aufführungen hat dazu beigetragen, dieses so persönliche und sublime Werk zu einer hoffentlich nicht dauernden Popularität zu erheben. Die folgenden Gedanken wollen versuchen, jene Probleme herauszulösen, durch welche das „Lied von der Erde" mit den Forderungen und Zielen der gegenwärtigen Entwicklung eng zusammenhängt. Hierbei bildet die Beziehung des Werkes zu seinem Schöpfer die Basis für eine Reihe wichtiger Fragen, welche sich vor allem auf seine sinfonische Form, sein Verhältnis von Wort und Ton und auf sein Kolorit beziehen.

❧

Für Gustav Mahler bedeutet das „Lied von der Erde" eine Synthese. Sein sinfonisches Werk ist eine unmittelbare Spiegelung seiner inneren Entwicklung. Seine Sinfonie wurzelt in der Idee. Idee aber ist mehr als Bekenntnis; sie wächst nicht aus eigenem Erlebnis, sondern aus dem Ringen um alle großen Fragen des Seins. Diese Fragen beziehen sich auf den Gegensatz und das Verhältnis zwischen Mensch und Kosmos. Beide Begriffe erscheinen bei Mahler als Zentren seiner Weltanschauungsprobleme in individueller Formung und in größten Dimensionen. Der Mensch wird über alle Realitäten des Lebens (welche Mahler durchaus bejaht) hinweg zum Ausgangspunkt großer metaphysischer Fragen. Von starker und gelassener Lebensbejahung stürzt seine Erste Sinfonie in jäher Wendung bis zur Vernichtung. Und verbindet sich mit der Zweiten zur großen Welle, die hinaufschwingt zur Verheißung des Auferstehungsgedankens. Die kosmischen Kräfte verdichten sich im Naturbegriff. Hier geht Mahler einen ähnlichen Weg; er führt von zwitschernden Vögeln und rieselnden Brunnen bis zum losgelösten reinen Ausdruck der Kräfte. Die innere Dimension seiner Probleme offenbart sich in dem bis zur Skrupellosigkeit gesteigerten Nebeneinander der Gegensätze: neben der polyphonen Durchführung steht das achttaktige Volkslied, neben der Fuge der Ländler; Kirchweihklänge und Mysterienmusik gehen überraschende und oft überzeugende Verbindungen miteinander ein. Eine zweite Gruppe von Sinfonien stellt die kosmischen Probleme den menschlichen gegenüber. Die dritte läßt die musikalischen Kräfte sich vollends entwickeln. In dieser dritten Gruppe, die die Fünfte und Sechste Sinfonie umfaßt, festigt sich Mahlers stilistische Entwicklung zu letzten Konsequenzen. Seine Diktion spannt sich in beiden Dimensionen zu letzten Möglichkeiten: sie bindet in der Horizontale Motiv- und Gedankenkomplexe in größtem, kaum noch umspannbaren Raum und schichtet in der Vertikale kraftvoll geformte Linien zu dreifach und vierfach gespanntem Bau schwankend übereinander. Die beiden großen Problemgruppen in Mahlers Entwicklung scheinen sich in seiner Siebenten Sinfonie

zum ersten Mal zu einen. Aber die laute, fast ein wenig lärmende Bejahung ihres Finale konnte für diese Entwicklung nicht Ziel werden. Noch einmal schwingt die Welle in größtem Bogen aus. Letzte Fragen stehen auf; eine große Linie wölbt sich von den mythischen Worten der mittelalterlichen Sequenz zu den letzten Worten des Zweiten Faust. Tiefste menschliche Fragen des Werdens und Vergehens verbinden sich zu einer musikalischen Formung, deren Spannweite frühere Werke weit hinter sich läßt. Doch noch blieb ein Rest. Es fehlte die letzte Verschmelzung. Da lernt Mahler Hans Bethge's Übersetzung chinesischer Lyrik kennen; und die sichere Hand, welche ihn immer zum Höchsten greifen ließ, formt aus sechs von diesen Dichtungen eine zyklische Einheit: seine Sinfonie „Das Lied von der Erde".

Hier ist Synthese. Mensch und Natur werden zu einem großen unteilbaren Ganzen. Und diese Verschmelzung birgt die Lösung aller metaphysischen Fragen in sich. Sie werden nicht mehr wie früher abstrakt und einseitig gestellt und beantwortet, sie werden unter großen, plastischen und sehr farbigen Bildern gefaßt. Das „Trinklied vom Jammer der Erde" ist eine riesige Zusammenfassung der Finalegedanken der Ersten, Zweiten und Siebenten Sinfonie. In dieser Bedeutung wird es zum Ausgangspunkt; seine Kräfte werden in eine Reihe von einzelnen Bildern aufgelöst: in die schmerzvolle Entsagung des zweiten Gesanges, die heitere Bejahung des dritten, die schwingende Sehnsucht des vierten, die trunkene Verachtung des fünften. Alle Zustände des Seins: Bejahung und Verneinung, Sehnsucht und Erfüllung, Tier und Gottheit, Wille und Unterwerfung werden durchmessen. Da holt Mahler zum letzten vereinenden Bogen aus. Er schafft eine Form für ihn, indem er zwei Gedichte, welche zunächst durchaus gegensätzlich erscheinen, mit großer Kühnheit zu einem Ganzen verbindet und in ihnen mehrere kleine aber bedeutungsvolle Eingriffe vornimmt. Der Gegensatz beider Dichtungen aber ist im höchsten Grade symbolisch: das erste Gedicht wurzelt in einem breit angelegten Naturbilde und öffnet sich am Schluß ins Menschliche, das zweite wurzelt im Menschlichen und ist am Ende über die Natur ins Komische geöffnet. Das ist letzte Verschmelzung. Und die Eingriffe, welche Mahler an den Dichtungen vorgenommen hat, sind von überzeugender Beweiskraft. Im ersten Falle verwandelte er die Schlußworte des Gedichtes „In Erwartung des Freundes" von Mong-Kao-Jen: „O kämst du, kämst du, ungetreuer Freund" in:

„O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunkene Welt".

Die letzten Zeilen des zweiten Gedichtes „Der Abschied des Freundes" von Wang-Wei:

Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.
Ich werde nie mehr in die Ferne schweifen.
Müd ist mein Fuß und müd ist meine Seele,
Die Erde ist die gleiche überall,
Und ewig, ewig sind die weißen Wolken . . .

nehmen bei Mahler folgende Gestalt an:

Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte.
Ich werde niemals in die Ferne schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde.
Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu
Allüberall und ewig blauen licht die Fernen,
Ewig, ewig . . . .

Das liegt jenseits aller Rhetorik und alles Stils. Hier ist ein Kreis geschlossen. Und ein Schaffender, der um Gott und Seele, um Tod und Auferstehung gerungen hat, geht hier durch die Natur, die sich ihm in all ihren großen und kleinen Ge-

heimnissen offenbart hatte, ein in den Kosmos, in „seine Stätte“. Sein Werk war vollendet. Eine neue Entwicklung, welche mit der Neunten Sinfonie einsetzt, ist nicht mehr zum Austrag gekommen. Die Begründung des gesamten symphonischen Werkes aber aus der Entwicklung seines Schöpfers ist zugleich eine Synthese dieser Entwicklung selbst.

Mahler nennt sein Werk eine Sinfonie; andere haben es als eine Kantate bezeichnet. Schon ein flüchtiger Blick zeigt, daß es mehr ist als ein Liederzyklus. Die Struktur des Werkes ist durchaus sinfonisch. Sie entspricht innerlich etwa der Siebenten Sinfonie Mahlers, in der ebenfalls zwei große und entscheidende sinfonische Entwicklungen durch eine Reihe kürzerer, scharf gefaßter Einzelbilder unterbrochen werden.

Das „Lied von der Erde“ steht am Ende der Entwicklung der Sinfonie. Das Wesen dieser Entwicklung ist seit Beethoven Kampf des Inhalts gegen die Form. Dieser Kampf spielt sich an mehreren Stellen ab. Er kommt in dem Verhältnis des ersten Themas zum zweiten zum Ausdruck. Dieses sinkt in dem Maße zu formaler Bedeutung herab, in welchem sich der Kräftekonflikt bereits im ersten Thema vollendet. Der Austrag des Konfliktes beginnt lange vor der formalen Durchführung der Themen. Der dritte Teil des ersten Satzes wird bedeutungslos, da die Entwicklungslinie sich hier nicht in der Phase abschließender Lösung, sondern auf ihrem Höhepunkte befindet. Die Coda, ursprünglich Rahmung einer abgeschlossenen Form, wird zur Fixierung einer ersten Entscheidung. Die andern Sätze der zyklischen Form werden neben dem ersten zu gleichgeordneten Funktionen einer Entwicklung. Damit hängt eine Gewichtsverschiebung des gesamten sinfonischen Organismus zusammen. Sie findet in einer zunehmenden Belastung des letzten Satzes ihren entscheidenden Ausdruck. Dieser war ursprünglich ein Kehraus, letztes liedhaftes Ausschwingen der Kräfte, verschlungener Reigen bunter kurzlebiger Gedanken. Er nimmt mehr und mehr Entwicklungskräfte in sich auf. Wird zu erneutem Kampf, zur Entladung, zur Krönung, zur Apotheose. Hier erst fällt die Entscheidung über Sieg und Vernichtung, entfaltet sich die Idee der ganzen Entwicklung zur letzten Klärung. Hier sind die Grenzen nach beiden Seiten hin weit geöffnet. Die musikalischen Kräfte der Sinfonie gelangen hier zum höchsten Grad ihrer Gebundenheit in den Formen der Fuge oder Chaconne. Die Idee der Sinfonie findet hier ihre Erfüllung im Wort. Diese Lösung mußte Mahler, welcher von der Idee ausging, natürlich erscheinen. Was in Beethovens Neunter Sinfonie ein großartiger Zusammenbruch des sinfonischen Organismus war, wurde bei Mahler, wie bei anderen, welche neben ihm zum vokalen Schlußsatz gelangten, zur notwendigen Erfüllung seines sinfonischen Baus. So kommt er durch den Einsatz der Einzelstimme und des Chores nicht nur zum krönenden Abschluß, sondern zur Inkarnation seiner sinfonischen Idee im Wort, auf welches sich nun auch die instrumentalen Sätze rückwirkend innerlich beziehen. Schon in der Zweiten und später in der Achten Sinfonie setzt er dabei das Wort an verschiedenen Stellen ein und verbindet Texte, welche ursprünglich nichts mit einander gemein haben, zu einem musikalischen Ganzen. Dieses Prinzip wird im „Lied von der Erde“ in seinen letzten Folgen durchgeführt. Es geht gleich vom Wort aus und fixiert in seinem ersten Satz eine komplizierte seelische Spannung, welche ohne das Wort zu einer musikalischen Eindeutigkeit nicht hätte gelangen können. Dieses Moment tritt in den Mittelsätzen zurück, deren innere Physiognomie auch ohne Gegenständlichkeit in annähernd gleicher Stärke deutlich geworden wäre, und verstärkt sich im letzten Satze bis zur Verschmelzung der Urkräfte in dem vorher angedeuteten Sinne.

So stellt sich das „Lied von der Erde" an das Ende einer etwa fünfhundertjährigen Entwicklung. Die Sinfonie, einmal aus dem Liede herausgewachsen, kehrt zu ihren Anfängen zurück. Aus liedhaftem periodischen Ablauf erstarkte sie zu den kompakteren Spannungen des Themas. Und aus dem Thema wurde der zum Konflikt gesteigerte Gegensatz der Kräfte; die Sinfonie wurde zum Drama. Und die so entstandenen Formen dehnen und weiten sich; sie werden zur Schale. Der Organismus löst sich auf. Die tektonischen Spannungen schwinden; die Entwicklung schwingt in weiten, geöffneten Kurven. Das Wort dringt ein. Vokale und instrumentale Elemente verschmelzen miteinander; die Gattungen öffnen ihre Grenzen. Es schwindet der massige Orchesterklang, das Konzertieren der Klanggruppen. Das Kolorit wird in Einzelfarben von feinstem individuellen Charakter aufgelöst. Orchestrale und kammermusikalische Stilverbindungen mischen sich. Das Thema verliert seine Spannkraft; der einfache periodische Ablauf oder der sublime Farbwert des Einzelklanges treten an seine Stelle. Es ist eine Kunst des Ausgangs: der letzten Sammlung der Kräfte am Ende eines langen Weges.

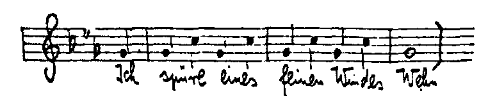
❧

Wort und Ton sind Kraft und Gegenkraft. Ihr dauernder bis zur Vernichtung des einen gesteigerter Kampf ist das Problem der Vokalmusik. Eine der großen Wellenlinien, unter der man die Entwicklung der Vokalmusik sehen kann, ist der Fluß und das wechselnde Übergewicht dieser beiden Kräfte. Der gregorianische Gesang, mit welchem die Entwicklung der Vokalmusik beginnt, stellte die absolute Herrschaft des Wortes auf. Sie wurde schon in der Einstimmigkeit (besonders durch Volksliedeinflüsse) stark bedroht und mit dem Einsetzen der linearen Mehrstimmigkeit endgiltig in Frage gestellt und immer mehr überwunden. Um 1600 tritt dieser Kampf in eine neue Phase. Die damals entstandene neue Einstimmigkeit prägt vornehmlich im Musikdrama die wiedergewonnene bedingende Kraft der Wortlinie mit Heftigkeit aus. Es entsteht das deklamatorische Prinzip im Verhältnis zwischen Wort und Ton, welches von dieser Zeit an für die gesamte Vokalmusik in stärkerem oder geringerem Grade maßgebend geworden ist. Zu ihm trat noch ein anderes Prinzip, welches bereits die weltliche Vokalmusik früherer Jahrhunderte geschaffen hatte: das koloristische, das seine Kraft aus der Gegenständlichkeit oder dem Inhalt des Einzelwortes oder des Gedankens nahm und in dem meist schief angewandten Begriff der „Tonmalerei" gipfelte. In beiden Fällen geht die Kraftquelle der Musik vom Worte aus. Diese Entwicklung ist in den letzten Jahrzehnten erschüttert worden. Unsere Musik ringt von neuem um eine Befreiung vom Wort. Sie will das längst erschöpfte deklamatorische Prinzip, das sich in der Ästhetik aller Musikdramatiker von Peri bis Wagner aufs Haar gleicht, durch eine Entfaltung der musikalischen Eigenkräfte ersetzen. Nur die Wege dieser Entwicklung haben sich seit der ersten Phase völlig geändert. Sie vollzieht sich in der Einstimmigkeit. Die Stimme schwingt losgelöst von aller Deklamation des Textes (und dennoch mit dem Wesen des Wortinhalts als einer Gesamtheit zutiefst verbunden) frei im Raume. Sie schöpft das Gesetz ihres Ablaufs aus sich selbst. Sie wird mehr und mehr zu einer Funktion kosmischer Kräfte.
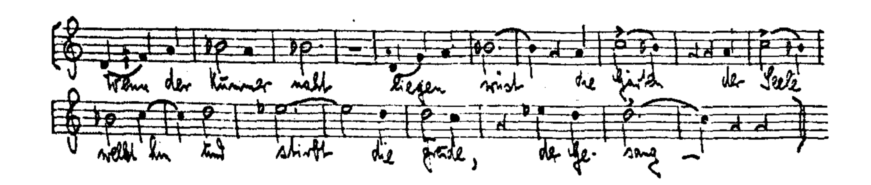
In dieser Entwicklung, deren fortgeschrittenstes Stadium gegenwärtig wohl in Schönbergs visionär vorstoßender Vokalmusik vorliegt, steht Mahler. Auch der Teil seiner Kompositionen für Singstimme, welcher außerhalb seiner Sinfonik liegt, kann von hier aus verstanden werden. Sein „Lied von der Erde" ist in diesem Zusammenhang der reinste, von allen Schlacken befreite Ausdruck eines neuen vokalen Prinzips. Das Entwicklungsbild ist auch hier wieder das gleiche: überall

eindeutige Anſätze und Hinweiſe, aber nirgendwo eine Intenſität oder Konſequenz welche dieſes Werk als bloßes Endglied erklären ließe. Nach meinem Empfinden tritt der abſolute Charakter der Singſtimme in keinem größeren Werke der letzten Vergangenheit ſo zwingend hervor wie hier. So ſtark, daß verſucht werden kann, dem Weſen dieſer Entwicklung in ſeinen typiſchen Grundformen nachzuſpüren.

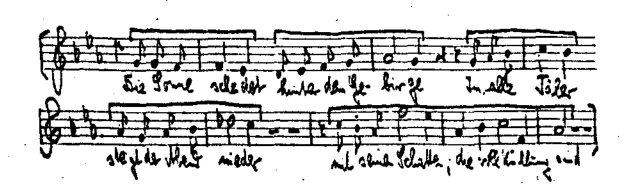
Der Kern des abſoluten Prinzips iſt das Ausſchwingen eines Intervalls; Mahler, der die elementare Kraft dieſer Geſtaltungsform als ſeinem Weſen gemäß empfinden mußte, belegt es im „Lied von der Erde“ mit folgender charakteriſtiſchen Stelle:



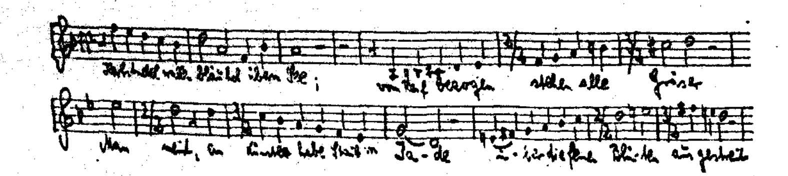
Es ſteigert ſich in einer Verbindung von drei und vier Tönen zu einer Folge kleiner paralleler Motivkuppelungen, für welche eine Linie aus dem erſten Geſang bezeichnend iſt:



Es ſteigert ſich weiter in der Form der Sequenz zu einer um ein Kraftzentrum ſchwingenden, ſich zu immer größeren Kreiſen erhebenden Welle, wie ſie am Anfang des letzten Satzes zum Ausdruck kommt:



Der höchſte Grad von Erfüllung aber liegt wohl im zweiten Geſang. Hier ſchwingt die Singſtimme in großen, weitgeſpannten Linien auf und nieder. Alle tektoniſchen Reſte ſind geſchwunden. Die vom Worte ausgehenden Kräfte ſind bis zur völligen Unſichtbarkeit verdunkelt. Die großen gleitenden Wellen der Stimme erwecken mit plaſtiſcher Deutlichkeit die Viſion eines kosmiſchen Raumes:



(Schluß folgt.)

Zu viel Reproduktion

Von Oscar Bie

Die zeitlichen Künste brauchen fast immer die Übermittlung durch einen Dritten. Eine Dichtung kann wohl im Lesen aufgenommen werden, aber im Vorlesen und Aufführen gewinnt sie erst ihre wirksame Form. Auch bei der Musik ist das Lesen möglich, aber nur wenige Menschen sind so begabt, daß sie Noten und gar eine Partitur beim Lesen vollständig in sich klingen lassen können. Die Musik in der Symphonie und erst recht in der Oper bedarf des größten Apparates. der für eine Kunst zur Verfügung gestellt wird, um in das Bewußtsein des Hörers zu treten. Dafür gestatten und verlangen die zeitlichen Künste beliebig oft die Aufführung, wodurch sich ihre Wirkung von der der räumlichen Künste immer wesentlich unterscheiden wird. Ich spreche nicht von gewöhnlichen Kopien der Bilder, sondern von Umsetzungen in ein anderes Temperament: wenn Rembrandt Dürer, wenn Manet Rembrandt kopiert — das sind auserlesene Fälle. Dichtung und noch mehr Musik leben ganz in der Reproduktion, die ihnen nicht nur die Wirkung, sondern auch die geschichtliche Entwicklung verbürgt.

Es hat ebenso seinen Vorteil, wie seinen Nachteil. Der Vorteil besteht in dem dauernden Lebendigbleiben einer Überlieferung, die sich immer wieder neu in jedem ausführenden Temperament gestaltet. Der Nachteil liegt in dem Überwuchern der reproduktiven Kräfte, die bei einer zu hohen Spannung die Überlieferung statt zu beleben, zu verzerren imstande sind.

Die Reproduktion ist ohne ein rechtes Maßverhältnis zur Produktion immer auf einem gefährlichen Wege. Sie ist in unserer Zeit in der Dichtung genau so wie in der Musik überernährt. Wie wir heut mehr Regisseure als Dichter haben, und wie die Regie, in der ausgezeichnete Künstler aufgestanden sind, vor lauter Kraftüberschuß sich auch einer Literatur zuwendet, der sie ihren Stil erst künstlich aufdrängen muß, so ist auch in der Musik das Reproduzentenwesen, besonders das Dirigentenwesen, so übermächtig geworden, daß es kein Verhältnis mehr, weder beim Darstellenden noch beim Hörenden, zur Produktion der Gegenwart findet. Sozial ausgedrückt ist dies eine Parallele zur Überspannung des Unternehmertums, im Gegensatz zu den Nöten der Arbeit selbst. Und deswegen heißt es aufpassen.

Wir leben nicht mehr in jener naiven Epoche, da Komposition und Aufführung sich so ziemlich deckten. Noch in der klassischen Zeit der Musik überragt das Konzert an Gewicht und Bedeutung nicht die Schöpfung. Heut sind wir auf dem entgegengesetzten Punkte der alten Kirchenmusik angekommen: die Aufführung war damals der Zweck der Komposition. Heut ist die Komposition das Mittel der Aufführung. Der Konzertwinter setzt sich aus einer Unzahl von Wiederholungen derselben Werke zusammen. Die Literatur, die die Geschichte angesammelt hat und der Betrieb, der aus den Aufführungen Gewinne erzielt, oder Eitelkeiten befriedigt, fließen zu einem gewaltigen Strom zusammen. Die Musikgeschichte ist rapide voran geeilt. Einst war die Identität von Stil und Persönlichkeit im Ohr des Hörers. Heut leben wir von dem Konflikt. Der fortgeschrittene Musiker will Gegenwart hören. Das durchschnittliche Publikum folgt grade noch bis zu Beethoven und Wagner. Das Publikum, das die Konzerte bezahlt, zieht sie unweigerlich in

die Geschichte zurück. Die Programme setzen sich aus den Blüten der überlieferten Literatur zusammen, die, wenn sie jedes Jahr neu erblühen müssen, ganz von selbst die Sehnsucht haben, Nuancen anzusetzen, oder das Tempo zu wechseln, um den Anreiz ihrer Existenz nicht zu verlieren. Die Zahl der Dirigenten steigt. Die Zahl der Pianisten wächst ins Unübersehbare. Sie spielen und dirigieren immer dasselbe und werden ganz von selbst dazu getrieben, jene Nuancen der Auffassung zu pflegen, die die Modeerscheinungen der Werke bilden. Ihre Naturelle gewinnen Monopole auf Auffassungen, die die differenzierten Zuhörer oft schon mehr interessieren als die Werke selbst. Man achtet auf die Unterschiede zwischen Nikisch und Furtwängler und Strauß, zwischen Flesch und Hubermann, zwischen Schnabel Kreutzer, zwischen d'Albert einst und d'Albert jetzt, so wie man im Schauspiel schon kaum noch an den Dichter denkt, sondern wegen der Darstellung, und heutzutage erst recht wegen eines Regisseurs, eine bestimmte Vorstellung besucht.

Oft wenn ich heute eine Haydnsche Symphonie höre, in der ein spielerisches Presto bis zur Raserei der Sechszehntel getrieben wird, oder einen Beethoven, in dem die dynamischen Gegensätze mit einer entsetzlichen Gewalt kontrastiert werden, oder einen Schumann auf dem Klavier, der durch das viele Überspielen eine fast unkenntliche Virtuosität erreicht hat, fällt mir plötzlich der Schleier der Geschichte herunter, ich erkenne im Geiste erschrocken das ferne Original und glaube mich der Grimasse einer Kultur gegenüber, die vor lauter Reproduktion, vor lauter Persönlichkeit, vor lauter Reaktion der Zeiten und Auffassungen gegeneinander das natürliche Gefühl ihrer Aufgabe verloren hat. Es ist wirklich nicht so wichtig, ob der eine das Stück so spielt, der andere so, als daß der Wert des Stückes immer unvergänglich bleibt. Wir sind heute entschieden auf dem Punkte, daß überall die Vorteile der Reproduktion in ihre Nachteile umschlagen. Wie herrlich wäre es, wenn wir die C-Moll-Symphonie einmal drei Jahre lang nicht hören dürften. Was dabei an Kraft des Virtuosentums verloren ginge, würde ihr an eigener Kraft wieder zuwachsen. Die großen Werke würden aus dieser wahnsinnigen Überschichtung frisch und neu erstehen. Und ihre Frische und ihre Neuheit würde das Ohr zugänglicher machen, auch dem wirklich Neuen gegenüber, das dann nicht mehr aus Bequemlichkeit oder Abstumpfung so erbarmungslos beiseite geschoben werden würde. Es ist Zeit, daß man sich das einmal klar macht. Es ist Zeit, das Schöpferische wieder einmal hoch zu halten, gegenüber diesem ewigen Klischee der Reproduktion, an dem wir genug gelitten haben. Die Musikschriftstellerei, die Kritik und Erziehuug müßten daran mitarbeiten. Dadurch, daß sie das Reproduktive immer wichtiger und öffentlicher genommen haben, als es verdient, haben sie viel Schuld an der Hypertrophie aller dieser Künste der Regie, des Dirigententums, des Solistenwesens, unter der wir und vor allem das wirklich lebendige Leben der Kunst bald ersticken müssen.

❖

Musikphysiologischer Teil

Neue Wege des Klavierbaues

Von Dr. Adolf Aber

Die Leipziger Frühjahrsmesse dieses Jahres hat außer einer ganzen Anzahl von bemerkenswerten musikalischen Meß-Aufführungen in Oper und Konzert auch auf dem Gebiete des Klavierbaues dem musikalischen Fachmann Anregungen von höchstem Wert gegeben. Anläßlich der Messe hatte die Firma Grotrian Steinweg erstmalig drei Flügel ausgestellt, die mit „homogenen Resonanzböden" ausgestattet sind. Es steht für mich außer Zweifel, daß mit dem Bau dieser Art von Resonanzböden eine neue Zeit für den gesamten Klavierbau anbricht. Um die Bedeutung der Erfindung richtig zu erkennen, dürften einige Worte darüber, wie man bisher bei dem Bau von Resonanzböden zu Werke ging, nicht überflüssig sein. Die Grundsätze, nach denen man bisher allgemein baute, waren rein tischlerischer Natur. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß auf die Güte des zum Bau verwendeten Holzes der größte Wert gelegt wurde. Nur Späne der in der Bukowina wachsenden Tanne wurden, nach langfristiger Trockenlegung in den dazu besonders hergerichteten Lagern der Fabriken, zum Bau verwendet. Sorgfältig wurde darauf geachtet, nur Holz von gleicher Struktur, also besonders Holz von gleicher Faserung zu benutzen. Man gewann so die Garantie dafür, daß derartig gebaute Resonanzböden in tischlerischer Hinsicht den höchsten Ansprüchen genügten.

Diese in Jahrzehnten sorgfältigster Arbeit erreichten hohen tischlerischen Qualitäten der Resonanzböden genügen aber dem neuen Verfahren nicht. Es erkennt selbstverständlich deren Notwendigkeit völlig an, stellt aber darüber hinaus auch Forderungen akustischer Art an das Material der Resonanzböden. Das Prinzip der neuen Erfindung ist so verblüffend einfach, daß man sich fast wundern muß, ihm erst jetzt im Klavierbau zu begegnen. Die Erfinder gehen von der Tatsache aus, daß ein Klavier letzten Endes physikalisch gesprochen, weiter nichts ist als ein akustischer Apparat zur Erzeugung von Schallwellen. Man prüft also das zum Bau des so überaus wichtigen Resonanzbodens verwendete Material nicht nur auf seine äußerlichen tischlerischen Eigenschaften sondern auf den ihm eigenen, durch die Lagerung der Moleküle bedingten Grad akustischer Verwendbarkeit. Dabei ergaben sich die überraschendsten Befunde. Die zahlreichen Durchleuchtungen mit Röntgenstrahlen, die von der Firma Grotrian Steinweg vorgenommen wurden, führten zu keinerlei verwendbarem Endresultat. Die akustische Verwendbarkeit wird vielmehr bedingt durch die Schwere des Holzes, sein spezifisches Gewicht und seinen Elastizitätsgrad.

Man verwendet nun beim Bau der „homogenen Resonanzböden“ zu einem und demselben Boden nur Holz von gleicher akustischer Beschaffenheit. Das gesamte im Trockenraum lagernde Spänematerial wird daraufhin untersucht und nach seiner akustischen Beschaffenheit in bestimmte Klassen eingeteilt. Zum Bau eines Resonanzbodens wird dann nur Holz einer bestimmten Klasse verwendet. Mit Hilfe mathematisch-physikalischer Berechnungen ist man aber auch weiterhin dazu gelangt, für jede Klasse von Resonanzböden, wie sie auf diese Weise entsprechend den verschiedenen akustischen Klassen der Hölzer entstehen, auch eine besondere Form zu finden, so daß Flügel mit verschiedenen Böden doch völlig gleich klingen.

Es ist keine Frage, daß der Klavierbau mit dieser Erfindung einen gewaltigen Schritt vorwärts auf dem Wege zum Ideal gekommen ist. Auch der beste Flügel konnte bisher sogenannte „kranke“ Töne aufweisen, Töne, die auch durch sorgfältigste Korrekturen, wie etwa neue Besaitung oder Korrektur der Filzteile, nicht zur Übereinstimmung mit dem Idealton zu bringen waren. Der Grund dazu war, daß irgend ein Span des Resonanzbodens die Schwingungen der betreffenden Saite, sei es nun ihres Grundtones oder eines oder mehrerer Obertöne, nicht in gleicher Weise wie die anderen Späne verstärkte, so daß Schwebungen, teils kaum bemerkbarer teils aber auch recht störender Art, entstehen mußten. Derartige Schwebungen sind bei Instrumenten mit „homogenem Resonanzboden“ ausgeschlossen. Als ein gewaltiger Fortschritt ist es weiterhin zu betrachten, daß es nunmehr möglich sein wird, einen Flügel jederzeit in völlig gleicher Beschaffenheit noch einmal nachzubauen. Wer von uns hat nicht schon einmal die Mühsal des Flügel-Auswählens empfunden? Jedes Instrument des Magazins hatte einen anderen Klang, und es war oft recht schwer, eine Wahl zu treffen. Jetzt endlich wird man in absehbarer Zeit sicher dazu gelangen, bestimmte Klangtypen festzusetzen, die leidigen Zufälligkeiten im Klavierbau mehr und mehr auszuschalten. Wird der so erfolgreich beschrittene Weg zielsicher bis an sein Ende gegangen, so darf als gewiß gelten, daß unsere deutsche Klavierindustrie einen großen Vorsprung vor der ausländischen erhält, und der Export deutscher Fabrikate dürfte eine außerordentliche Zunahme erfahren.

Noten- und Bücherbesprechungen

Otto Klemperer: Missa sacra. Verlag Schott's Söhne, Mainz.

An neuen, starken, haftenden Gefühlswerten ist die vorwiegend auf Sensation oder Experimente gerichtete Musikproduktion unserer Tage nicht allzu reich. Um so herzlicher müssen wir Ausnahmeerscheinungen begrüßen. Zu ihnen rechne ich die Missa sacra von Otto Klemperer, ein ergreifendes Bekenntnis zum Katholizismus! „Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam" — an dieser Stelle vereinen sich Soli und Chor mit dem vollen Werk der Orgel — könnte man als Motto über das ganze Werk setzen, in dem sich persönliches Empfinden und liturgischer Stil aufs glücklichste verbinden. Klemperer kennt die echte Andacht, das ehrfürchtige Stammeln der Psalmodie. Gleich das Kyrie in Cismoll mit den langen Orgelpunkten trägt den Charakter wahrer Feierlichkeit. Wir tauchen in eine mystische Atmosphäre, in ein geheimnisvolles Helldunkel, wenn ein Tenor zu tiefen Septakkorden der Harfen des Sanctus intoniert, das dann von mild leuchtenden Trompeten aufgenommen wird, oder wenn ein Sopransolo (in Adur!) über einem verschwebenden Cismoll-Akkord des Chors hell und unbekümmert das Benedictus singt. In solchen kühnen Mischungen ruhender Harmonieen und harmoniefremder Durchgangstöne geht der Komponist (zumal in den Miserere-Partieen des Glorias und des Agnus Dei, beredten Dokumenten seelischer Wirrnis) bis an die äußersten Grenzen des Klangmöglichen. Das wirkt aber nicht artistisch getüftelt, nicht vorgenommen atonal: es ist eine neue Primitivität, aus der hier die horizontale Schreibweise erwächst, eine wiedergewonnene Kindlichkeit. Und was braucht die gegenwärtige Musikkultur dringender als große Männer mit kindlichen Herzen! Den Hang zum Kindlich-Einfältigen zeigt außer den jubilierenden „Quoniam tu solus sanctus" das einem Kinderchor anvertraute entzückende Hosianna, das namentlich bei der Wiederkehr, wo es von Es- nach F-dur hinaufgetrieben ist, erst seine ganze heitere Naivetät offenbart. Unwillkürlich fällt mir hierbei Haydns Ausspruch ein: „Wenn ich an Gott denke, ist mein Herz so voll Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhlich Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm fröhlich diene."

Francesco Santoliquido: Japanische Lieder, „Letzte Vision der Kassandra", Mimodrama „Die Bajadere mit gelber Maske".

Wohllaut überströmt uns bei dem Namen Francesco Santoliquido — und auch bei seiner Musik, die neben Einwirkungen Verdis und Puccinis den Einfluß Debussys erfahren hat. Wie drei japanische Liedchen[1] (auf Texte des alten Akahito) impressionistisch skizziert sind, so bekundet auch eine sinfonische Skizze[2] „Dämmerung auf dem Meere" in der Durchsichtigkeit des Kolorits die Vertrautheit mit den Neufranzosen: ein reizvolles Stimmungsbild, das den sicheren Gestalter und geschmackvollen Melodiker verrät. Eine weitere Melodieblüte des Andante dolorosa (Ora me aspetta l'Ade) aus der „Letzten Vision der Kassandra"[3], einer Kantate für Sopransolo, Chor und Orchester, die in süßen, bisweilen süßlichen Kantilenen schwelgt und Santoliquido zugleich von der dramatischen Seite zeigt. Doch habe ich den Eindruck, als wenn seine eigentliche Domäne im Lyrischen läge; im Dramatischen gibt er mehr Geste als Glut. Immerhin stellt sich sein Mimodrama „Die Bajadere mit gelber Maske" geschickt auf die jeweilige Situation ein und bietet zugleich in Rhythmik und Harmonik (etwa bei den elf Gongschlägen zuletzt) manches Anziehende. Dr. JAMES SIMON.

❖

Hermann Grabner: Regers Harmonik. Verlag Otto Halbreiter, München.

Richard Würz gibt eine Sammlung von Studien über Max Reger aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler heraus. Als erstes Heft erschien kürzlich eine Studie von Dr. Hermann Grabner über „Reger's Harmonik". Reger steht als Harmoniker trotz der reichen Fülle seiner chromatischen Zeichen doch noch auf dem Boden der Tonalität und ist, wie Grabner mit Recht ausführt, nur von der festausgeprägten Tonalität her harmonisch zu begreifen. Die Harmonie spielt bei ihm, wie mir scheint, mit der Auflösung des Tonalitätsbegriffes, findet aber immer wieder den Weg zurück. Freilich muß der Hörer wissen, was die Reger'sche Tonalität bedeutet, wie sie heraus-

[1] Durrazano (Ricordi & Co.), Mailand
[2] Grandi, Rom
[3] A. Forivesi & Cie., Florenz

zuschälen ist aus mannigfach verwirrender Umkleidung, und dabei hilft ihm eine Untersuchung wie die Grabner'sche durchaus. Wertvoll und brauchbar auch ganz allgemeinhin, nicht nur in Bezug auf Reger, z. B. die fünf Gesetze der Akkordverbindung, die im ersten Teil dargelegt werden. Obschon auch die anderen Kapitel interessante Einzelheiten und Einsichten aufweisen, fehlt ihnen dennoch die schlagende Formulierung des ersten Kapitels, und sie stehen deshalb an durchdringender Klarheit und Verwendungsmöglichkeit etwas zurück. Wie belehrend hätte es z. B. sein können, wenn uns Grabner (S. 17, 18) das in der einstimmigen Fassung fast atonal anmutende Thema der Cellosonate op. 116 in seiner vierfachen harmonischen Fassung durch Reger wirklich tonal erklärt hätte! Anstatt dessen begnügt er sich die vier Fassungen ohne Kommentar hinzustellen, und überläßt dem Leser die schwierige Deutung, um derentwillen man erst eine Studie wie die seinige zu Rate zieht. Trotz solcher und anderer Unzulänglichkeiten überwiegen indes die Vorzüge und deswegen darf Grabner'sBüchlein der Aufmerksamkeit ernster Musiker empfohlen werden.

Karl Holl: Rudi Stefan. Verlag Gebrüder Hofer, Saarbrücken.

Dem Andenken des im Kriege als 27jähriger gefallenen Rudi Stefan widmet Dr. Karl Holl eine Studie. Die Schrift beginnt mit einer einsichtigen Skizzierung der Probleme unserer modernen Musik, geht dann auf Stefan's kurzen Lebensgang, seine Persönlichkeit ein und würdigt schließlich Stefans künstlerische Leistungen. Die Einschätzung des reichbegabten jungen Künstlers erscheint mir allerdings als etwas zu hoch, indessen bekenne ich, daß mir Stefan's Hauptwerk, seine Oper: „Die ersten Menschen" nur ungenügend bekannt ist, und so ist es immerhin möglich, daß eine eingehendere Kenntnis mich auch zu Holl's Standpunkt näher führen könnte. Jedenfalls wird seine Schrift dazu beitragen, das Interesse für Rudi Stefan wachzuhalten und ihm neue Freunde zu erwerben, und damit ist ihr Zweck wohl erfüllt. Ein unveröffentlichtes Lied von Stefan (zu Dehmel's „Heimat") ziert das Bändchen.

Dr. HUGO LEICHTENTRITT.

Notizen

In Berlin ist der Verband Berliner Theaterkapellmeister gegründet worden, welcher der Deutschen Bühnengenossenschaft als Ortsgruppe Berlin angegliedert ist.

Angesichts der 100prozentigen Erhöhung der Arrangementsgebühr für Konzert-, Vortrags- und Tanzabende, welche die Berliner Konzert-Agenten vorgenommen haben, legt der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V. Wert darauf bekannt zu geben, daß er die bisherigen Gebührensätze in seiner Konzertabteilung (Gemeinnützige Stellenvermittelung) beibehält.

Der „Deutsche Arbeiter-Sängerbund" (Geschäftsstelle: Alex Kaiser, Berlin NO. 55, Braunsbergerstraße 43) hat ein Preisausschreiben für Männer-, Frauen- und gemischte Chöre a capella eröffnet. Als Preise für jede Gattung sind festgesetzt: 1. Preis Mk. 2000.—, 2. Preis Mk. 1500.—, 3.Preis Mk. 1000.—. Letzter Einsendungstermin am 1. August d. Js.

Die Musikblätter des „Anbruch" eröffnen für Komponisten aller Länder ein Preisausschreiben für Chorkompositionen und zwar: a capella (10 bis 20 Minuten Dauer) oder mit Orchester (20 bis 30 Minuten). Nur gute deutsche Texte sind zulässig. Einreichungstermin ist der 1. September 1921. Das Preisrichterkollegium haben übernommen Alban Berg, Jul. Bittner, Emil Herzka, Prof. Dr. J. Marx, Herm. Schmeidel. Als Preise sind gestiftet für a capella-Chöre 2500, für Orchesterchöre 4500 Kronen. Das Endergebnis wird am 1. Januar 1922 bekannt gegeben. Druck und Gewinnbeteiligung durch die Universal-Edition, sowie würdige Aufführungen werden zugesichert.

Auf einem dreitägigen Musikfest zu Duisburg (1. bis 3. Juni) gelangen unter der musikalischen Leitung von Paul Scheinpflug neben Werken von Bruckner und Mahler die „Gurrelieder" von Arnold Schönberg zur Erstaufführung in Westdeutschland. In einem Matinee-Konzert werden jung-rheinische Komponisten zu Gehör kommen.

Zur Förderung des heute so schwer ringenden musikalischen Nachwuchses veranstaltet die Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen Anfang August d.J. eine Reihe von Kammermusikaufführungen, die ausschließlich dem Schaffen noch unbekannter oder umstrittener musikalischer Talente gewidmet sein sollen. Die Aufstellung der Programme geschieht durch den „Arbeitsausschuß", der sich zusammensetzt aus Eduard Erdmann (Berlin), Professor Josef Haas (Stuttgart), Prof. Willy Rehberg (Mannheim) und Heinrich Burkard (Donaueschingen).

Wichtige neue Musikalien, Bücher u. Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogenannte Teuerungsaufschlag seitens des des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200%. Der frühere Sortimenterzuschlag von 100% darf nicht mehr erhoben werden.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Bohnke, Emil: op. 9 Variationen über ein eigenes Thema noch ungedruckt

Chelius, Oskar v.: Und Pipa tanzt, Symphon. Dichtung noch ungedruckt

Gerlach, Georg [Berlin O. 17, Warschauerstr. 48]: Symphonie (D) noch ungedruckt

Henrich, Hermann: Symphonie in einem Satze noch ungedruckt [Uraufführ. 7. 3. Berlin]

Lürmann, Ludwig [Leipzig]: op. 6 Ouvertüre zu einer Komödie noch ungedruckt [Uraufführung 11. 1. Bremen]

Sowerby, Leo: Comes autumn time. A Program Overture. Part. The Boston Music Company 5 Doll.

Spies, Adolf [in Köln]: Symphonie (d) noch ungedruckt

Striegler, Kurt [Dresden]: op. 44 Tragische Symphonie (cis) noch ungedruckt [Uraufführ. 23. 2. Dresden]

b) Kammermusik

Brahms, Joh.: op. 5 Sonate (f). Für 2 Pfte zu vier Hdn übertr. von Paul Klengel. Part. Simrock, Lpz 6 M.

Engel, Carl: Triptych (g) for Viol. and Piano. The Boston Music Comp. 2,50 Doll.

Kromolicki, J.: Symphonische Suite f. Orgel u. vier konzertier. Bläser noch ungedruckt [Uraufführung 12. 3. Berlin]

Peterka, Rudolf: op. 6 Trio (D) f. Viol., Vcello und Klav. Simrock, Lpz 15 M.

Reisch, Friedrich: op. 8 Variationen über ein Thema in Adur f. Klav. zu 4 Händen. Tonger, Köln 4 M.

Reuß, August: op. 37 Oktett (H) f. Blasinstr. Klav.-A. zu 4 Händ. (Frz Adam). Zierfuß, München 6 M.

Roussel, Paul: Quatuor inachevé (h) p. 2 Viol., Alto et Vc. The Boston music Comp. 4,50 Doll.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Albert, Heinr.: Die Gitarre in der Haus- u. Kammermusik vor hundert Jahren (1780—1920). Neuausgabe von Meisterwerken. Zimmermann, Lpz jede Nr 2 M.

Bach, J. S.: Das wohltemperierte Klavier, rev. u. mit Fingers. versehen (Oswin Keller). Cranz, Lpz 2 Bde je 5 M.

Bohnke, Emil: op. 11 Violinkonzert noch ungedr.

Dannehl, Franz: op. 74 Sonate (A, die Schwarzburgische) f. Klav. Zierfuß, München 4 M.

Fährmann, Hans: op. 65 Sonate XII (Kriegs-Sonate) f. Orgel. Junne, Lpz 27 M.

Gofferje, Karl: Ein Spielbüchlein von mancherlei schönen Stücken f. die Laute. Zwißler, Wolfenbüttel 5 M.

Händel, Georg Friedr.; Konzerte f. Org. f. d. prakt Gebr. bearb. (Max Seiffert). Breitkopf & Härtel, Lpz Nr 11 (g) Part. 4, St. 12 M.; Nr 13 (F) St. 11 M.; Nr 16 (F) Part. 10 M.; St. 13 M.

Karg-Elert, Siegfrid: op. 134 Impressions exotiques f. Flöte mit Pfte; op. 135 Suite pointillistique f. dsgl. Zimmermann, Lpz 4, bzw. 5 M.

Kazacsay, Tibor v.: op. 23 Aus dem Tierleben. 10 leichte Charakterstücke für große u. kleine Kinder für Klav. Drei Masken-Verl., Berlin 8 M.

Lemare, Edwin H.: op. 98 Toccata and Fugue (d), op. 99 Fantasia and Fugue (e), op. 100 Festival Suite f. Orgel. Schott, Mainz je 3 M.

Schiffner, Richard: op. 3 Stimmungsbilder aus der Jugendzeit f. Pfte. Rothe, Lpz 3 M.

Scott, Cyrill: Ballad for Pfte. Elkin, Lond. 3 sh.

Schwarz-Reiflingen, Erwin: Aus einer alten Truhe. Gesammelte Werke älterer Gitarremeister hrsg. u. bearb. Schlesinger, Berlin Heft 1—3 je 7,50 M.

Strauß, Richard: Der Bürgermann als Edelmann. Daraus Orchester-Suite. F. Klav. bearb. (Otto Singer). Fürstner, Berlin 5 M.

Visée, Robert de: Lauten-Suite, aus der alten Tabulatur übertragen von Napoleon Coste u. f. die Laute gesetzt von Heinr. Albert. Zimmermann, Lpz 1,50 M.

Warnstorf, P.: 474 Choral-Vorspiele u. Nachspiele f. Org. oder Harmon. 3. Aufl. C. Simon, Berlin 8 M., cart. 10 M.

Weber, Karl Maria v.: op. 49 Dritte große Sonate f. Klav. Hrsg. u. eingel. v. Walter Georgi. Drei Masken-Verl., München 12 M. (Musikal. Stundenbücher).

Wladigeroff, Pantscho [in Berlin lebender Bulgare]: op. 6 Klavierkonzert noch ungedruckt [Uraufführung 17. 3. Berlin]; op. 11 Violinkonzert (f) noch ungedruckt [Uraufführ. 5. 3. Berlin]

II. Gesangsmusik

a) Opern

Gerlach, Georg [Berlin O. 17]: Sohrab. Mysterium vom kommenden dritten Reiche in 3 Akten. Dichtung von Dr. Alfred Totzke noch ungedr.

Spangenberg, Heinrich: Zu Bacharach am Rheine. Singspiel. Klav.-A. Schott, Mainz 12 M.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bach, Joh. Seb.: Sechzig Choralgesänge (4st.). Ausgewählt und eingeleitet von Hermann Roth. Drei Masken-Verl., München 12 M. (Musikal. Stundenbücher)

Berlioz, Hektor: Ausgewählte Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Eingeleitet von Karl Blessinger. Drei Masken-Verl., München 12 M. (Musikal. Stundenbücher)

Cornelius, Peter: Weihnachtslieder und Trauer und Trost. Hrsg. u. eingel. v. Gerhart v. Westermann. Drei Masken-Verl., München 12 M. (Musikal. Stundenbücher)

Courvoisier, Walter. Totenfeier. Chorwerk m. Orch. [Uraufführung 6. 3. München]

Deschermeier, Jos.: op. 158 Deutsche Not. Vier zeitgemäße Lieder f. Männerchor. Siegel, Lpz jede Part. 1 M.; jede St. jeder Nr 0,20 M.

Finke, Fidelio F.: Sieben Frauenchöre a capella. Hoffmann Wwe, Prag Part. 36 M.; St. 18 M.

Fischer, Amy: Ein Kranz von Eichendorffschen Gedichten für eine Singst. m. Klav. Baltischer Verl., Stettin Heft 1 = op. 6 3 M.; Heft 2 = op. 7 u. 3 = op. 8 je 2,50 M.

Franzius, Frank: op. 1 Sechs Lieder im Volkston von H. Löns für eine Singst. m. Klav. Kistner, Lpz 2 M.

Händel, Georg Friedrich: Neun deutsche Arien m. Klav. u. Viol. Hrsg., gesetzt u. eingeleitet von Hermann Roth. Drei Masken-Verl., München 12 M. (Musikal. Stundenbücher)

Huber, Hans: Weissagung und Erfüllung. Oratorium [Uraufführ. 30. 1. Zürich]

Knab, Armin [Rothenburg a. T.): Zwölf Gesänge nach des Knaben Wunderhorn f. 1 Singst. m. Klav. Subskription bei Oskar Lang, München, Wegnerstraße 2 20 M.

—: Drei Marienlegenden (Aus: Des Knaben Wunderhorn) für Sopran und Streichquartett noch ungedruckt

Mozart, W. A.: Gesellige Gesänge für drei Singstimmen (mit Klav.). Hrsg. u. eingel. von Bernhard Paumgartner. Drei Masken-Verl., München 12 M. (Musikal. Stundenbücher)

Palestrina, G. Pierluigi da: Missa Papae Marcelli. Eingeleitet u. hrsg. v. Alfred Einstein. Drei Masken-Verl., München 12 M. (Musikal. Stundenbücher)

Reuß, August: op. 38 Trost der Nacht. Im alten Stil für eine hohe (Koloratur-) Stimme, Klarin. (od. Viol.) u. Klav. Zierfuß, München 5,50 M.

Schrader, Friedr.: op. 8b Geistlicher Liederstrauß f. d. Festzeiten u. Kanzelfeste des kathol. Kirchenjahres f. Sopran u. Alt mit Org. Bergmeyer, Hildesheim 16 M.

Schwers, Paul: op. 13 Salve regina f. eine mittl. Singstimme m. Org. od. Klav. Bantus-Verlag, Trier 1,80 M.

Seelig, Karl: Jüdische Volkslieder f. 1 mittl. Stimme mit Pfte gesetzt v. Wilh. Groß u. Paul Juon. Hug, Lpz 3 M.

Simon, James: Urworte (Goethe) f. Sopran- und Bariton-Solo, Chor, Orch. u. Org. noch ungedruckt [Uraufführung 17. 3. Berlin]

Wagner, Richard: Zehn Lieder f. 1 Singst. m. Klav. aus den Jahren 1838—1858. Hrsg. u. eingeleitet von Wolfg. Golther. Drei Masken-V., München 12 M. (Musikal. Stundenbücher)

Warnsdorf, Paul: Das Kirchenjahr in Sang u. Klang. Allerlei Musikbedarf für kirchl. Feste u. Gelegenheiten. Ein- bis vierst. gesetzt mit Org. od. Harmon. Jahrg. 1 u. 2. C. Simon, Berlin je 12 M.

Windt, Herbert [B.-Lankwitz]: op. 5 Gesang über den Wassern f. Alt und Orch. noch ungedruckt [Uraufführung 19. 2. Aachen]

Zwißler, Karl: Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Junne, Lpz 2 Hefte je 5,50 M.

III.* Melodram

Meisel, Edmund: Winternacht. Melodram (Dichtung von Maximilian Böttcher). Melodram mit Orch. u. Org. noch ungedruckt [Uraufführ. 7. 3. Berlin]

*** Raummangels wegen mußte die IV. Abteilung: Bücher und Zeitschriften-Aufsätze für die nächste Nummer zurückgestellt werden.**

An die Abonnenten!

Der Bezugspreis beträgt, da „Melos“ während der Sommermonate als Monatsschrift erscheint, vierteljährlich nur Mk. 10.—.

Bereits gezahlte Abonnementsgelder werden entsprechend verrechnet.

Betr. Preisausschreiben!

Die Veröffentlichung über das Ergebnis der Arbeiten mußte in dieser Nummer wegen Redaktionswechsel noch zurückgestellt werden, und bitten wir die verehrlichen Einsender um freundliche Nachsicht wegen der Verzögerung.

Betr. „Melos-Einbanddecken“

Da die Nachfragen nach Einbanddecken sehr zahlreich sind, haben wir uns entschlossen, solche herzustellen; den Bezugspreis und Lieferungstermin werden wir im nächsten Heft bekanntgeben.

Abonnenten, welche eine Einbanddecke noch zu erhalten wünschen, bitten wir, uns dies freundlichst umgehend mitteilen zu wollen.

MELOS-VERLAG G.m.b.H.





Erscheint am 1. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Auslieferungsstelle für den Buchhandel: N. Simrock G. m b. H., Leipzig. Geschäftsstelle des Verlags: Melos-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Weißensee Berliner Allee 71. Fernruf: Weißensee 126. — Chefredakteur: Fritz Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstraße 35b Fernruf: Pankow 3057. Auslandsredaktion: F. Sanders, Amsterdam, 3 Jacob Obrechtstraat. Verantwortlich für den Inseratenteil: C. Bergmann, Berlin-Weißensee. Fernruf Ws. 126. — Preis des Einzelheftes Mk. 4.— (Ausland Mk. 8,—), Viertelj.-Abonn. Mk. 10.— (Ausland Mk. 20,—) einschl. Zustellung. — Postscheckkonto 102166 Berlin. — Anzeigenpreis für die Künstleradressentafel die zweigespaltene Zeile per Jahr (12 Aufnahmen) Mk. 30.—, Zahlung hierfür in Teilbeträgen nach Übereinkunft gestattet. — Insertionspreise: 1/1 Seite Mk. 600.—, 1/2 Mk. 350.—, 1/4 Mk. 200.—, 1/8 Mk. 125.—. Verlegerrabatt 25%, Wiederholungsrabatt 10%.

Nr. 8 Berlin, den 1. Juni 1921 II. Jahrgang

INHALT



Weltkrise und Kunstkrise

Von Adolf Weißmann

Haben Weltgeschehen und Kunstgeschehen irgend etwas miteinander zu schaffen?

Solange Geschichte nichts weiter war als eine Aufeinanderfolge von Kriegen und Staatsaktionen, die sich als statistisches Material für die Unvollkommenheit der Welt aufhäuften, gewiß nicht.

Nun wohnen wir dem Werden der Geschichte bei. Wir? Die Wenigsten mit vollem Bewußtsein ... Denn an der Bewegung teilzunehmen und doch ihr Zuschauer zu sein, ist den Wenigsten gegönnt.

Haben wir eine Revolution erlebt? Man wird es ebenso bejahen wie verneinen können. Wenn aber Sinn dieser Revolution die Auseinandersetzung von Kapitalismus und Arbeiterschaft ist, dann stehen wir gewiß an ihrem Anfang.

Und schon spüren wir auch die allgemeine künstlerische Krise. Es scheint also, daß zwischen Weltgeschehen und Kunstgeschehen irgend ein Zusammenhang besteht.

Aber es ist doch wohl so: die innere Kunstkrise hat vor dem Weltkrieg eingesetzt. Eine äußere ist ihr gefolgt.

Die innere Kunstkrise beruht auf dem Gefühl der Abnutzung des Materials, der Kunst in der hergebrachten Form. Eine Form (Sonatenschema) ist abgenutzt, eine andere noch nicht gefunden. Die andere zu finden wäre nur möglich auf Grund völliger Umdeutung der Elemente der Musik. Ihre völlige Auflösung, denkt man, müßte vorangehen. Ich möchte hier die Frage: tonal oder atonal? nicht aufwerfen. Gewiß aber ist: vorderhand leuchtet die Gesetzmäßigkeit des Schrittes von der Tonalität zur Atonalität noch nicht ein, weil er auch für sehr Moderne sich auf durchaus ungesichertem Boden vollzieht. Und es ist absolut unrichtig, wenn man etwa Stravinsky, Malipiero mit Schönberg in eine Reihe stellt. Das heißt die Verschiedenheit ihrer Ziele verkennen. Malipiero will, wie er mir versicherte, von Schönberg nichts wissen. In allen aber, die man mit mehr oder weniger Recht Expressionisten nennt, ist nur die Auflehnung gegen den bisherigen Gebrauch des Materials der Tonkunst und gegen die herkömmliche Form zu spüren. Eine neue, völlig überzeugende ist noch nicht gefunden. Man ist sich noch nicht einmal über den Weg zu ihr einig. Doch scheint mir das Plus auf der romanischen Seite zu sein. Die Krise, das heißt, der Zustand völliger Unsicherheit besteht. Aber das fieberhafte Suchen nach einem neuen Weg ist an sich fruchtbar. Und wohin wir auch schauen: die Auseinandersetzung mit der neuen Kunst findet statt.

Dies die innere Krise, hervorgerufen durch den inneren Zustand unserer Kunst schon vor dem Kriege.

Die äußere Krise freilich ist eine Folge des Krieges: eine wirtschaftliche und eine geistige.

Der Zusammenbruch hat den Riesenverwertungsprozeß der Kunst, der in Deutschland seinen Hauptmittelpunkt fand, zum Stillstand gebracht. Dies wäre an sich nicht zu beklagen, wenn nicht auch die Orchester in ihrem Bestand erschüttert wären. Dadurch bleibt ein großer Teil der heutigen Musik, eben gerade jene, die viele Proben und damit starken Kostenaufwand fordert, von der Aufführung so gut wie ausgeschlossen. Aber selbst die papierene Herrlichkeit der Partitur, so weit

sie in valutastarken Ländern hergestellt ist, ist heutzutage schwer erreichbar. Damit entfällt der größte Teil der Ententemusik für den Gebrauch: eine starke neuitalienische Produktion, die bei Chester in London verlegt wird, und eine durchaus nicht bedeutungslose englische bleibt so gut wie unbekannt.

Aber das ganze Übel der Abschließung wird durch die gegenwärtige Gesellschaftsumschichtung und durch den Seelenzustand, genannt Mentalität, noch verschärft.

Man strebt gegenwärtig danach, scheinbar abgenutzte Meisterwerke für die große Masse kunstethisch nutzbar zu machen. Zweierlei wird damit erreicht: eine Verbreiterung der Musikkultur und eine Vertiefung des Gegensatzes zwischen den Schöpferischen und der Masse. Der Schaffende, im tiefsten Wesen unbürgerlich, hat das tragische Los, für Bürger zu schaffen. Oder vielmehr: der Aufnehmende sucht die aufreizende Überraschungswirkung, die ein großes Werk hervorruft, in eine andere Wirkung zu verwandeln. Er will es zum Besitz seines Gefühls machen. Das kann nur durch Abschleifung des Niederwerfenden ins Harmonische geschehen. So zielt jedes Werk, aus schöpferischem Sturm geboren, am Ende auf Bürgerlichkeit hin. In der doppelt aufreizenden Musik stellt sich diese Wirkung am allerschnellsten ein. Wieweit unser „Klassiker" im Verwertungsprozeß nun schon gelangt sind, haben wir bereits gespürt. Die Verbreiterung der Musikkultur, gegeben durch die kunstethische Tendenz der Gegenwart, muß dieses Übel bis zur Unerträglichkeit steigern.

Damit ist aber auch die Fremdheit gegen alles Neue, Abseitige in den Vielen, Allzuvielen noch gesteigert. Ihr naturhafter Anarchismus muß unter solchen Umständen sich noch mehr absondern. Damit und durch die selbstverständlich gewachsene Neigung der großen Menge zu allem Handgreiflichen, Gegenständlichen, zum Kitsch wird eine unüberbrückbare Spaltung zwischen den Wenigen und den Allzuvielen erzeugt.

Und zu alledem tritt also die besondere Mentalität, die eine Fortsetzung der Kriegspsychose ist.

Wie wenn es noch nicht genug des Unheils wäre, wird gegenwärtig der Kampf für nationale Kunst zum parteipolitischen Programm. Und nicht nur für nationale, sondern auch für konfessionelle.

Der imperialistische Wahn, der zugleich Revanchegelüste nährt und großzieht, verurteilt jede Kunst zum Stillstand. Das zeigt sich in Frankreich wie in Deutschland. Dort können die lärmhaft aufgemachten „Six" oder Eric Satie die Erstarrung des Schöpferischen nicht übertünchen.

Bei uns aber treibt es zu vollkommener Kunstblindheit. Imperialismus, Revanchegelüst sind ja nur in völlig unkünstlerischen Menschen möglich. Aber kennzeichnend ist, daß der unkünstlerische Nationalismus mit hochmütigem Blick auf einen Besitz, den eine ähnliche Geistesverfassung nie hätte schaffen können, eben die Erstarrung in nationaler Kunst als Mittel zur Gesundung unserer Seelen predigt. Den in völkischen Schutz- und Trutzbünden zusammengeschlossenen unschöpferischen Geistern sagen zu wollen, daß es uns nottut, gerade die Ententeproduktion für unser von Starrheit bedrohtes Schaffen zu verwerten, wäre umsonst. Vergeblich wohl auch darauf hinzuweisen, daß der deutschnationale Abgott Richard Wagner nur aus einer Zusammenfassung von west- und mitteleuropäischer Musikkultur mit allerhöchster Vermittlung des Weltbürgers Liszt seine gewaltige Kraft und Wirkungsreichweite geschöpft hat. Vergeblich wohl auch zu sagen, daß der Boykott „fremdstämmiger" Künstler, der um sich greift, die Entblutung künstlerischen Nachschaffens hervorrufen muß.

Diese Mentalität verhindert zwar das Schöpferische der Wenigen nicht ganz, aber entzieht ihm den Mutterboden, auf dem es gedeihen könnte. Die Kluft zwischen ihnen und der parteipolitisch durchfurchten Masse ist nicht zu überbrücken. Dies drückt neben allem anderen auf die organische Fortentwicklung unserer Musik im Geiste der Welt.

Fürwahr, wir stehen erst am Anfang aller Auseinandersetzungen zwischen den widerstreitenden Mächten in Politik, Wirtschaft, Kunst. Unsere Vereinsamung scheint gegenwärtig unheilbar. Wir stoßen auch die zurück, die uns nahen möchten. Die Kluft zwischen Ententekunst und deutscher Kunst vertieft sich, muß sich notwendig vertiefen.

Muß der Starrsinn erst zerschlagen werden, bevor eine neue Welt geboren wird? Müssen Frankreich und Deutschland oder vielmehr Deutschland und Frankreich sich irrsinnig totlaufen, damit aus den Ruinen Leben erstehe?

Solche Ereignisse vollziehen sich zwar rasch, aber immer noch viel zu langsam für diejenigen, die, anders gestimmt, zuschauen müssen, wie das Übel weiter frißt. Der Idealismus des Künstlers aber ist auf die härteste aller Proben gestellt.

Selbstüberwindung des Protestantismus in Bachs Musik

Von Oscar Loerke

Es dauert manchmal Jahrhunderte, bis irgendwelche außerkünstlerischen Behauptungen oder Historien aus musikalischen Werken vertrieben sind, mit denen sie, obwohl sie hartnäckig haften, nichts zu tun haben. Wenn Feste zu Ehren Bachs von hohen Würdenträgern der protestantischen Kirche protegiert werden, wenn den Aufführungen der Passionen Bachs barmherzige Schwestern reihenweise beiwohnen, fragt man sich: wem huldigen sie? Dem großen Künstler? Oder auch dem großen Feinde, den sie für den größten Freund halten? Dem Verkünder einer künstlerischen, also heidnischen Religion ohne Kirche und hierarchisch autorisierten Gott?

Man fragt sich leise. Spräche man die Frage aus, so wäre man noch heute von einem rasch konstituierten Ketzergericht umringt. War Bach kein frommer Protestant? Würde er nicht selbst zornig auffahren, wenn er das bestreiten hörte? — Als er es hätte hören können, gab es niemand, von dem er es hätte hören können. Sodann: es wird garnicht bestritten. Nur ist zu sagen: Protestant war Bach als Privatmann; sein Protestantismus hört genau dort auf, wo sein Genie beginnt. Das ist an seinen Werken entlang eine ausgedehnte, interessante Grenze. Ohne seine Gläubigkeit wären sie nicht entstanden, mit ihr sind sie nicht entstanden.

Man weist darauf hin, daß er rabiat die orthodoxe Richtung gegen die pietistische verfocht. Immerhin komponierte er gern pietistische Liedertexte, und was das Fechten betrifft, so soll er sich in Arnstadt ja auch physisch mit dem gewissen Geyersbach geprügelt haben. — Man weist auf die erhebliche geistliche Bibliothek, die sich in seinem Nachlaß fand, doch fanden sich darin auch neunzehn Musik-

Instrumente, darunter sechs Klaviere, und die Zweckdefinition der ihm zugeschriebenen Generalbaßlehre: alles zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüts, sonst gäbe es „ein Teuflisches Geplärr und Geleyer", muß auf beide Teile, den Kantor und den Komponisten, angewandt werden. — Seine Texte sind fromm, aber zur Bibel und deren Liedparaphrasen steht er wie Shakespeare zu Plutarch und den italienischen Novellisten. Die christliche Geschichte verwandelt sich in eine großartige Mythologie mit Figuren wie: der Herrscher, der König, der Dulder, der Drache (die Schlangenmotive, wo vom Teufel die Rede ist). Der in dem Doppelchor „Nun ist das Heil" gerühmte Gott könnte Herakles heißen. Es sind nur die beiden letzten Personen der Trinität vorhanden: von der ersten, Gott schlechthin, läßt sich kein Bildnis oder Gleichnis machen, auch musikalisch nicht.

Man führt, ins Formale vordringend, als Beweis seiner dogmatischen Glaubensfestigkeit an, daß er die Choralmelodien nicht änderte, daß sie ihm das absolut Feste waren. (Zwar sind gelegentliche melodische Abweichungen vorhanden, doch sollen sie nicht ins Gewicht fallen.) Aber wird am cantus firmus wirklich nicht gedeutelt und gerüttelt? Gibt es keine Chemie der Harmonien und ihrer Führung? Färben, ätzen, lösen, verwandeln sie nicht, veranlassen sie nicht Überraschungen, Explosionen? Gegen den steckengebliebenen Protestantismus der Kirche tritt ein künstlerischer Protestantismus auf. Er schlägt mit seinen Harmonisationen das lutherische Gefühl zurück bis ins Mittelalter der Kirchentonarten, schlägt vorwärts aus über die Köpfe aller Synoden hinweg zu kühnen modernen Ketzereien. Variieren die Figurationen nicht auch die Melodie? Wird sie nicht nervöser oder apathischer? Umspült der Wille des Barocks sie nicht unentrinnbar mit seiner Lust?

Man kann sagen: sobald irgendeine musikalische Form den religiösen Text ergriff, trieb sie die offizielle Interpretation hinaus. Der pfingstliche Geist des Organisten zertrümmerte die Mauern der Kirche, in welcher währenddessen der Organist sicher und konservativ vor dem Positiv saß. Kein katechetisches Bekenntnis, sondern eine menschliche äußere Motion oder innerliche Emotion objektivierte sich irdisch diesseitig zu thematischem Material, objektivierte dieses weiter in der Verarbeitung. Schon in frühesten Choralpartiten ist das deutlich, umsomehr, als das Verfahren noch ungeschickt und etwas geradezu vor sich geht, beinahe als eine Art Programmmusik, die somit außer der Musik auch ein Programm enthält. Denken wir an die Orgel-Variationen des Jünglings Bach über „O Gott, du frommer Gott". Hans Luedtke weist im Bach-Jahrbuch für 1918 auf die Textentsprechung dieser Musik hin. Partita 5 gewinnt das beherrschende Motiv aus den Worten: „Laß mich mit jedermann in Fried und Freundschaft leben". Eine menschliche Regung als Erfüllung, nicht als jenseitige Absicht, wird ohrenfällig! Partita 7: ein Hinuntersteigen durch drei Oktaven verwirklicht die Textstelle: „Durch manchen sauren Tritt hindurch ins Alter dringen." In Partita 8 kann in der einsam trauernden Chromatik zwar nicht Christi Tod und das „Räumlein bei frommen Christen Grab" tönen, — da es der Musik unmöglich ist, Namen auszusprechen und Lehrmeinungen — wohl aller die Bängnis des Abscheidens, eine allen Menschen gemeinsame Situation wird musikalisches Schicksal. Und in der 9. Partita wird der jüngste Tag Glaube und Gegenwart nur in der Weise, wie er erklingt, diesmal also noch etwas schwach und konventionell.

Die Mitwirkung des gesungenen Wortes ändert das Verhältnis der wirkenden Anteile nicht. Auch in den Kantaten muß die Macht der Kirche viel, alles, an die Mächte der Kunst abtreten. Man kann kaum darüber streiten, ob es wichtiger war, daß Bach z. B. für seine Ostermusik „Christ lag in Todesbanden", ein Werk seiner ersten Leipziger Blütejahre, eine besonders schöne Fassung der christlichen

Leidens- und Erlösungsgedanken im Choraltext fand oder eine herrliche architektonische Disposition: Ist für die einleitende Sinfonia wichtiger, daß Bach andächtig war, oder daß Buxtehude ihm ein Vorbild gegeben hatte? Gilt für Vers 1 und 4 die musikalische Wegebereiterarbeit Pachelbels und für Vers 2 die Georg Böhms nicht mehr als die Zustimmung zum Texte? Und die Form des wortlosen, instrumentalen Orgeltrios gibt dem dritten Verse erst seine Stimme. Mehr noch! Am cantus firmus reizt den Komponisten das Volkstum des 12. Jahrhunderts, in dem er entstand, offenbar viel tiefer als der evangelische Dienst. Noch mehr! Von dem cantus firmus im Alt wird im vierten Verse das fugierte Motiv für die übrigen drei Stimmen abgespalten, die konfessionelle Religion wird ihm ganz entzogen, es wird ganz in Musik verwandelt. — Dieses Kombinationsbündel ist nur ein einziges unter vielen hundert in Bachs Lebenswerk. Sein Protest gegen das ein für alle Mal Gegebene, dogmatisch Festgesetzte wächst sich auf den Wegen der künstlerischen Möglichkeiten zum revolutionären Wirbel, zum Rebellentum des einmaligen, genialen, unersättlich zeugenden Schöpfers aus. Neben die Jahrhunderte bis zu Luther setzen sich die Jahrhunderte bis zu Corelli, Legrenzi, Albinoni, Vivaldi, die Jahrhunderte bis zu Adam Reinken, die Jahrhunderte bis zu Johann Kuhnau gleichberechtigt.

Jede schlichte, nur technische Tatsache führt den Protestantismus weiter, jede reißt ihn sofort aus der Hut einer besonderen Kirche zu sich hinüber. Die Sinnlichkeit der vier Stimmen von der Höhe und Farbe, wie sie in menschlichen Kehlen sitzen, zerzaust ihn. Analoge Klangfamilien rücken instrumental heran, Bläser, Streicher, Holz. Und wo eine Lücke ist, manchmal durch die Auslese des Tauglichsten entstanden, da wird sie wenigstens versuchsweise gefüllt, wie von Bach mit seiner viola pomposa. Die Tasteninstrumente ahmen ihren Gesang, alles in einem, nach. Die Instrumente zeigen, wie physische Personen mit Interessengemeinschaften, die Sucht zum Wetteifer und Streit. Und schon ist die Souveränität einer priesterlichen Vorschrift in ihrer Gewalt, empfängt ihre Gesetze. Klangfarbe, Spielbarkeit, Verführung von Höhe und Tiefe, Verwandtschaft und aller Charme der Individualität diktieren ihren Glauben und ihre Gewißheit. Alle Sorten Imitationen feiern ihre Feste, aus dem Ricercar ist längst die Fuge geworden, die Intervalle ermessen den Bereich ihrer harmonischen Alchemie. Fast nur noch eine Anregung aus dem geheiligten Worte speist den musikalischen Absolutismus. Die Orgel erlernt ehrbare Listen, ihre natürliche Lastbarkeit und Starrheit zu bewegen, die schallende Entleerung der Windladen in Gefühl zu verzaubern, aus den geöffneten Klappen hier und dort ein immer sublimeres, immer gewaltigeres Gewebe von Geist zu machen. Die Hände und Füße werden aus mühsamen Sklaven geschickte Läufer, Überwältiger, werden fast Gott. „Komm', heiliger Geist, Herre Gott", — dieser heilige Geist ist auch ein Geist des mechanischen Werks der Orgel. Darüber, daß er im Pedal mit Stimmen von ungeheurer Fußhöhe dröhnt, während vulkanischer Feuerwirbel von obenher ihn fast erstickt, hat er beinahe vergessen, daß er einst, anstatt mit Händen, nur mit der Sehnsucht zu greifen war. — Und die übrigen Instrumentalchöre samt den wortesingenden Menschenstimmen wachsen der Orgel wie eine riesenhafte Ergänzung an. Es gibt keine Grenze mehr, wo das weltliche Handwerk aufhört und die geistliche Zelebration beginnt. Stichworte fliegen aus Bibel und Gesangbuch herein, werden aus innigster Menschenkraft tänzerisch, ringerisch verarbeitet. Schon wurde die Welt als Musik vollkommen und läßt der Welt in anderen Aggregatzuständen keinen Zugang offen, wenn sie sich nicht alsbald restlos in Musik umsetzt. Selbst das Atmosphärische muß zu Tone werden. Unsere abgestumpften Ohren sind heutzutage gerade dabei, bei Bach erst wieder zu

lernen, wieviel Druck und Spannung in winzigen modulatorischen Neigungen liegen kann, die flüchtig auftauchen, verschwinden, wieder kommen, unerwartet von Fremdem, sich Durchsetzendem überwältigt werden. Wir begreifen, wie an dem scharf verfolgten Gegensatz des Nahverwandten der wirklich grelle Gegensatz zu Feindlichem, ins Kolossalische und atembeengend schwer Ertragbare wächst. Aus Figurationen sparen sich nur geahnte Melodien aus, innere Melodien, mit Schumann zu reden, und Lufttemperaturen, Lichtschwebungen, Wolkenmischungen und -Schübe füllen in wogenden, sich ladenden Komplexen den Vordergrund. Die Tonartengeschlechter, also etwas bloß irrational Faßbares, enthüllen ihre spezifischen Kristallisationsneigungen. Man braucht nur Bachs Lieblingstonart h-moll zu nennen und sieht sofort Urgestein aus seinen bitteren Hochgebirgsschluchten. Man kennt sein c-dur, sein e-moll. Busoni macht darauf aufmerksam, wie das es-dur dreimal brüderlich ähnliche Themen hervortrieb, in der es-dur-Orgelfuge, im fugierten Teile des es-dur-Präludiums im ersten Teile des wohltemperierten Klaviers und in der es-dur-Fuge im zweiten Teile. (Nach Busoni sein Urmotiv überhaupt.) Es ist nicht das einzige Beispiel für Tonartenvegetation.

Solcherlei immer rätselhafte, immer rätsellose Verfassung zeigt uns den Künstler Bach schon jenseits aller Willkür des Willens. Und hier erst beginnt seine Religion. Sie ist dogmatisch gewollt, und sie ist elementar in der Tat. Als Privatperson, als Kantor absolviert er immer von neuem das Kirchenjahr, so streng, daß das Wachstum der Zyklen nach Gesichtspunkten des Kirchenbeamten der philologischen Kritik für ihre chronologische Forschung das Haupthilfsmittel lieferte. Der Musiker zog den metaphysischen Kreis quer durch alle Kultjahre seines Riesenwerks; aus den einzelnen Bestandteilen sprießen die Radien zur Peripherie, die groß und so wirklich-unwirklich wie der Horizont ist. Die Ordnung des Werks ist eine Ordnung der Natur, der persönlichen wie der überpersönlichen.

Bereits das persönliche Geschick des Bachschen Geistes ist allenthalben ein überpersönliches Schicksal: die überall mögliche Erklärung erklärt nichts mehr. Daß er das musikalische Walten vieler Jahrhunderte in sich wiederfand und es in gereinigt vollkommener Form aus sich stellte, liegt jenseits seiner Bemühung, wenngleich es ohne diese Bemühung nicht denkbar wäre. Genie plus Religion, in einem objektiven Sinne! Religio gleich Vereinigung, Verbindung durch Leistung und religio außerhalb der Leistung; Gnade, Begabung der Welt durch ihn und zugleich an ihn. Mit dem letzten Endes resignierenden Worte Genie mag man noch fassen, daß er mit 20 Jahren zwanzigjährig, mit 30 schon uralt und mit 40 oder 50 tausendjährig war, nicht mehr fassen wird man damit, daß er, einen Dom mit Kunst erbauend, wie viele Große vor ihm, plötzlich der Dom seiner Kunst war, anders als Palestrina oder Gabrieli oder Schütz, — wobei natürlich Rangunterschiede der Art wie des Intensitätsgrades außer Betracht bleiben sollen. Das Glück der Wegwende ist gemeint: aus der Vereinzelung fließt Unendliches zu ihm, von ihm wird noch lange Unendliches in die Vereinzelung fließen.

Will man also von der äußeren Erscheinung seiner Religion in der Musik sprechen, so muß man simultan umfassend sein. Was er für seine Orgel-Canzona bei Frescobaldi gelernt hat, gehört ebenso dazu wie das, was er aus den Formen der französischen Kammermusik in gewaltigste Offenbarungen aufnahm, genau so wie die Kunstlehren aus Lübeck, Hamburg, Lüneburg, Thüringen, Süddeutschland. Jede von ihnen steuert in derselben Weise zum Ganzen wie der Protestantismus, jede wird überzeugt aufgenommen und ausgeführt, und wiederum hört die Orthodoxie genau dort auf, wo die Schöpfung beginnt. Zu dem religiösen Glück der Wegwende gehört ferner, daß die Kunst und die Kirche in dem hohen Reifestadium

waren, in dem sie sich zu Bachs Zeiten befanden. Er mußte die Möglichkeit haben, gläubig zu sein. Wäre er nur zum Scheine Protestant gewesen, so hätte er nicht die Unschuld und Wucht aufbringen können, um seine Stoffe als reinmusikalische Dramatik, Epik oder Lyrik ohne Muffigkeit oder Koketterie, ohne psychologische Forziertheit zu gestalten. Die heidnische Unbefangenheit hätte gefehlt! Hätte er die Orthodoxie des Handwerks trotz aller Mannigfaltigkeit seiner Übung nicht besessen, wie wäre der Universalismus seines Gefühls zugleich mit dem völligen Bewußtsein des ungeheuren Brandes, des uneingedämmten Zusammenhanges zu ertragen möglich gewesen! Die kultische Sicherheit und Gültigkeit hätte gefehlt. So gibt es denn ein merkwürdiges Herüberwechseln des wörtlichen Inhalts in die Form und der Form in den Inhalt, — bei vollendeter Einheit. Wohl nie zu anderer Zeit ist die musikalische Faktur trotz allen kontrapunktischen, kanonischen Zwanges so sehr Hinweis auf aussprechbare oder ausgesprochene seelische Situationen gewesen, wohl nie ist zugleich der Text so sehr im absolut Musikalischen verstummt. Die Menschenstimme gleicht der instrumentalen, das Solo dem Chor, insofern, als potentiell das eine aus dem anderen werden kann, wie ja auch scheinbar unzerbrechlich komplette Sätze durch neue Stimmen bereichert worden sind, oder dieselbe Fuge sich für die Violine und die Orgel findet. Abgesehen ist hier selbstverständlich von Mechanischem, damals Zeitgemäßem, wie dem Parodieren oder der Verwendung von naturalistischen Floskeln. Sonstige zeitgenössische Parallelen wiederum stellen nichts fest als sich selbst.

Das alles ist das Gefäß für seine Religion. Es verhält sich mit diesem Gefäß wie mit der Himmelshalbkugel über uns: für unser Auge ist die Kugel sichtbar und darum wirklich, — tatsächlich ist sie unbegrenzt. So ist auch das von dem tönenden Gefäß der Bachschen Religion Umschlossene kein elementarer Inhalt, sondern elementares Wesen. Das Mysterium des Lebens jenseits aller Zeit und Erscheinung — die Gloria- und Sanctusgruppe in seiner Musik; das Mysterium des Todes — gefühlt in einer Fülle wie wohl von keinem anderen Künstler jemals. Beides Weltgegenden wie Süden und Norden. In beidem alle Grade der Fröhlichkeit und der Trauer. Das Grenzenlose — Gottvolle oder Gottlose — es gilt gleich — ist plötzlich in Hirtenmusiken, Wiegenliedern, Abendbildern (wie in der Sinfonia zur Kantate „Am Abend aber desselbigen Sabbaths", die so friedlich mit süßen Instrumenten, Streichern und Oboen, beginnt.) Wo aber das Grenzenlose ist, versagt das umschreibende Wort.

Wie weit davon entfernt sind Kanzel und Talar! Wie weit die protestantische Bibliothek Bachs! Wie weit sein puritanischer Eifer! Um Haaresbreite und daher um Meilenmillionen. — Im Anfang war das Wort, hier der Ton; im Anfang war die Tat. Aus diesem Anfang steigt die Welt samt Überwelt und Unterwelt, und manchmal meinen wir ihr Chaos zu belauschen, so in der schmerzlich holden und stillen (von Spitta sehr geliebten) Jugendfuge für Orgel in c-moll, die sich so schwer für ihre Tonart, ihre Akzente, ihre harmonische Beweglichkeit entscheidet und immer wieder den einen Schritt vom Sextakkord (as-dur) zum verminderten Dreiklang tut, als läge darin alles Geheimnis verborgen und müsse sich offenbaren, wenn nicht eben die Offenbarung das Geheimnis wäre.

❀

Gustav Mahlers „Lied von der Erde“

Von Dr. Hans Mersmann

(Schluß)

Noch ist das Wesentliche des Werkes nicht bezeichnet. Dieses Wesentliche ist sein Kolorit. Mit Beziehung auf sein Kolorit kann man das „Lied von der Erde“ als eine der reinsten Erfüllungen unserer Musik bezeichnen. Es steht jenseits aller gewohnten Erscheinungsformen und diesseits alles Experiments. Gerade im Koloristischen laufen hier die beiden Linien in Mahlers Entwicklung: von der Sinfonie und vom Orchesterliede her zusammen. Und der Einfluß von diesem ist von großer Bedeutung für ihre Verbindung. Die Partitur bedeutet in allen ihren entscheidenden Teilen eine letzte Überwindung des sinfonischen Kolorits und den wohl höchsten Grad von Individualisierung der Farbe, welchen die Musik außerhalb der Oper erreicht hat. Es handelt sich dabei weder um neue koloristische Ausdrucksmittel noch um eine wesentlich andere Art ihrer Anwendung. Diese Entwicklung, welche zu Richard Strauß führte, liegt abseits. Die „Alpensinfonie“ und das „Lied von der Erde“ waren zur Zeit ihrer Entstehung zwei Gegenpole, die sich ungefähr mit den Begriffen Veräußerlichung und Verinnerlichung decken.

Für Mahler bedeutet das Kolorit nicht die Hülle seines Ausdrucks, sondern dessen unmittelbare Verwirklichung. Die wachsende Bedeutung des Kolorits ist eine Auswirkung der sinkenden Kraft einer festen gedanklichen Formung. Je mehr sich seine Themen in Linien und seine Motive in ausschwingende Intervalle auflösen, desto stärker wird der Eigenwert der Farbe. Und zwar nach zwei Richtungen hin. Die erste könnte man als rein koloristische bezeichnen. Sie wurzelt in einer letzten Verfeinerung des Malerischen, wie es etwa am Anfang des vierten Gesanges und in Teilen des dritten und fünften zum Ausdruck kommt. Hier setzt Mahler eine Linie fort, welche durch seine früheren Partituren eindeutig gegeben war. Die zweite Richtung, welche vor allem im letzten Satz sichtbar wird, hat alles Malende abgestreift. In ihr verliert die Einzelfarbe ihre koloristische Substanz völlig und wird zur Funktion einer metaphysischen Kraft. Hier sehe ich einen Gipfel. Die koloristischen Mittel gerade dieser Ausdrucksrichtung sind die einfachsten, welche gedacht werden können: ein unendlich lange ausgehaltener tiefer Ton der Bässe, der verlorene Klang eines Tamtams, einige scheinbar aus allen Zusammenhängen losgelöste zerlegte Quarten der Bratschen oder der Harfe, eine bis zur Heterophonie selbständig fließende Linie der Flöte, ein vereinzeltes kurzes Tremolo der Geigen, eine fallende, chromatische Linie der Fagotte oder Klarinetten. Das alles schwingt irgendwo, von allen gedanklichen und rein koloristischen Fesseln befreit. Es dringt vielleicht zunächst nur mit Mühe an unser Ohr. Aber das sind die Klänge, in denen um vieles mehr mitzuschwingen scheint als nur Töne und Farbe.

Hiermit verglichen spielt die koloristische Technik Mahlers eine geringere Rolle. Sie läßt sich im wesentlichen unter der Entwicklungslinie von der massiven zur individualisierten Farbe sehen. Der Begriff der kompl .en Farbe als Produkt einer festen Verbindung von Instrumenten oder Instrumentgruppen ist mit Ausnahme

weniger Teile verschwunden. Aber ebenso schwand die horizontale Festigkeit des Kolorits: die Festlegung eines größeren Teils des Ablaufs auf eine Grundfarbe von sich gleichbleibender Stetigkeit. Die dauernd fluktuierende Bewegtheit des Kolorits ist bei Mahler zwar in erster Linie Ergebnis seiner wesentlich kontrapunktischen Einstellung, doch ist auch sie eng mit der Farbe verbunden. Die tragende Kraft des Kolorits ist die Einzelfarbe. Auch massivere Stellen der Partitur erscheinen meist als Verbindungen von Einzelfarben. Die Bedeutung gerade dieser Feststellung zeigt ein Blick auf die Behandlung des Streichkörpers. Dieser wird fast nie voll eingesetzt. Volle Klänge werden durch Dreiteilung einer Instrumentengruppe gegeben; während die andern frei bleiben. Dadurch wird auch die rhythmische Beweglichkeit des Streichkörpers erheblich gesteigert. Bei den übrigen Instrumenten tritt das Prinzip des individualisierenden Kolorits über die gewohnten Formen hinaus in der thematischen Behandlung der Harfe und Trompete schärfer hervor. Allgemein wird es in der schwebenden, alle festen Beziehungen vermeidenden Verbindung der Einzelfarben offenbar. Hier ergeben sich vorübergehende Bindungen von sublimster Färbung. Ich erinnere an den Anfang des zweiten Satzes: die wesenlose Bewegung der Violine unter der tönenden Linie der Oboe. Aus dem letzten Satze können folgende Klangverbindungen als Beispiel dienen: Flöte, Bratsche, Singstimme; — Violine, Englisch Horn; — Cello, Harfe, Fagott; — Bässe (Tremolo), Celli (pizzicato), Tamtam. Das alles sind Einmaligkeiten, Ausdrucksformen höchster Verfeinerung, letzte Möglichkeiten über die hinaus es kaum noch eine Steigerung gibt.

❦

Die Herauslösung dieser wesensbestimmenden Fragen konnte bei einem so scharf gezeichneten Werk wie dem „Lied von der Erde" die gewohnte Art einer Analyse ersetzen. Die hier nicht untersuchten Faktoren des Werks tragen keine entscheidenden Merkmale in sich. Seine Harmonik hält sich in der bodenständigen Höhe früherer Werke, seine Rhythmik ist reich und voll schwingender Kräfte, wenn auch ohne bestimmenden Einfluß auf die gesammte Haltung, einzig seine Melodik gibt in mehreren Sätzen stärker, als seine letzten Sinfonien es zeigten, die gewohnten Bindungen auf und sucht absolute Höhen. Auf diesem Wege der Loslösung fällt die Stellung der Quarte auf, deren Kraft die andern Intervalle, besonders die Terz immer mehr verdrängt. Die stilistische Auswirkung der melodischen Kräfte gelangt in ihren absoluten Bildungen im letzten Satz bis zum Ornament (Doppelschlag des ersten Holzbläsermotivs), das hier aufs höchste verinnerlicht erscheint. Die Wurzeln der Thematik liegen weit auseinander. Doch bestehen über die geschlossenen Formen hinaus enge Verbindungen zwischen den Sätzen. Hier liegt ein neues Gesetz des zyklischen Ablaufs, das sich in den steigenden Kräften der Melodik des ersten, dritten, fünften und in der fallenden Tendenz des zweiten, vierten, und sechsten Satzes ausspricht.

Nach den allgemeinen Gedanken über die sinfonische Struktur des ganzen Werkes ist auch nur weniges über die Form der einzelnen Sätze zu sagen. Sie ist in den meisten Fällen leicht übersehbar. Die glatten liedhaften Ablaufsformen der Mittelsätze sind in ihrer meist nur gering verschleierten Dreiteiligkeit ohne eigene formgebende Kraft. Diese ist im ersten Satze stärker. Auch er ist dreiteilig; seine beiden ersten Teile sind gleich. Der dritte („Das Firmament blaut ewig") entfernt sich weit von ihnen: er schwingt durch die Auflösung des ersten Motivs hindurch in großem Bogen über die Geschlossenheit der ersten Strophen hinaus und wendet sich von hier aus mit potenzierter Kraft zu der vernichtenden Härte

des Beginns zurück. Die stärksten formalen Probleme birgt der letzte Satz in sich. Hier überwindet Mahler die gegebene Zweiteiligkeit der Dichtung und schafft auch hier einen großen dreiteiligen Organismus. Da wo die erste Dichtung sich vom Naturbilde ins Menschliche wendet, beginnt Mahler mit dem gleichen rezitativischen Anfang (Beispiel 3) und setzt mit einer neuen Thematik ein. Sie wendet sich nach einer ersten knapperen Entfaltung zu den Motiven des ersten Teils zurück und wird zum langen instrumentalen Zwischenspiel, welches die dunkeln, spannenden Kräfte des ersten Teils bis zur höchsten Entfaltung steigert. Nun setzt das zweite Gedicht als dritter Teil der musikalischen Form mit der gleichen rezitativischen Linie ein. Dieser dritte Teil geht zunächst auf den ersten zurück und schafft dadurch die erste Verschmelzung des Gegensatzes der Kräfte. Indem er sich nach dem Schlusse hin völlig öffnet, geht er in die Motivgruppe des zweiten Teils über und führt sie so zu einem letzten, alles verschmelzenden offenen Schlusse.

Die Untersuchung, welche mit diesen Gedanken an ihrem Ende steht, bemühte sich, die großen Entwicklungswerte des Werkes herauszustellen. Sie hat die in dem Werke gegebenen Fragen und Zusammenhänge damit durchaus nicht erschöpft Sie vermied, ein zusammenfassendes Werturteil abzugeben und stellte andere außerhalb liegende aber nicht weniger wichtige Gesichtspunkte bewußt zurück. Das „Lied von der Erde" birgt stärkere und schwächere Teile in sich. Zu den stärksten gehört der erste Satz, zu den schwächeren der fünfte. Es enthält neben den vorwärts weisenden Werten auch Zeitliches, vor allem die noch stark durch Wagner gefesselte wohllautende Kantabilität der Melodik, welche die Entwicklung doch einmal überwinden wird.

Aber es gibt wohl kaum ein Werk eines starken schöpferischen Menschen welches, auf der geraden Entwicklungslinie liegend und ohne im geringsten zu experimentieren, einen ähnlich starken musikalischen Ausdruck des Fühlens unserer Zeit darstellt. Es kann vielleicht für das Jahrzehnt seiner Entstehung einmal in ähnlichem Grade typisch sein wie etwa Mozarts Figaro, aus welchem man die seelische Haltung der Kultur des 18. Jahrhunderts mit erstaunlicher Plastik ablesen kann, für das seinige. Das „Lied von der Erde" ist der Sang eines müden Menschen, der Ausdruck einer gealterten dekadenten Kultur, der es vergönnt ist, einen letzten und erschöpfenden Ausdruck ihres Wesens zu prägen. All die überfeinen schwebenden Klänge sind in ihm, all die fahlen in feinsten Brechungen divergierenden Farben, die wir als uns zugehörig empfinden. Wir kehren uns von dieser Zeit ab und ringen um neuen Aufstieg. Das erhöht den Kulturwert dieses Werkes und die Einmaligkeit seines Ausdrucks. Zwischen der Siebenten und Achten Sinfonie und dem „Lied von der Erde" liegt ein Rest, der niemals ganz zu klären sein wird. Und dieser Rest ist Gnade.

„Die arbeitsamen Menschen gehn heimwärts, voller Sehnsucht nach dem Schlaf." So sprach der chinesische Dichter. Und Mahlers feine Hand machte daraus: „Die müden Menschen gehn heimwärts, um im Schlaf vergessenes Glück und Jugend neu zu lernen." In dieser Umbildung aber scheint mir alles zu liegen, was an dieser Stelle über das Werk noch gesagt werden könnte.

Das lyrische Schaffen Rudi Stephans

Von Dr. Karl Holl

Die musikalische Öffentlichkeit weiß heute, so weit sie es wissen will, ungefähr, wer Rudi Stephan gewesen ist. Sie kennt seine „Musik für Orchester“ und seine Oper „Die ersten Menschen“. Diese gedruckten Werke bedeuten samt der symphonischen Ballade „Liebeszauber“ — nach Hebbel für Bariton und Orchester —, die kürzlich von Hausegger in München zur erfolgreichen Manuskript-Aufführung gebracht worden ist, die gewichtigste Hinterlassenschaft des durch ein tragisches Los so früh Hinweggerissenen. Die Darstellung von Stephans menschlich-künstlerischer Gesamterscheinung, deren Entwicklung, Eigenart und prinzipielle Bedeutung für den Geist unserer Zeit habe ich in einer bei Gebrüder Hofer-Saarbrücken erschienenen Studie zu geben versucht. In dieser Studie bin ich auch für das bisher so gut wie unbekannte lyrische Schaffen des Künstlers eingetreten. Wenn ich im wesentlichen kaum Neues zur Sache zu sagen habe, so sollen die folgenden Zeilen dem betreffenden Abschnitt der Stephan-Studie gegenüber doch eine relative Selbstständigkeit erhalten durch die Art, wie der dort notwendigerweise zusammengedrängte Stoff hier ausgebreitet wird.

Stephan hat aus der Zeit seines selbständigen, der Lehre entwachsenen Schaffens im ganzen achtzehn Lieder für Singstimme und Klavier hinterlassen; zum kleineren Teil in druckreifen Reinschriften, zum größeren Teil in fragmentarisch zerstreuten und formelhaft abgekürzten Skizzen, die vom Kenner seiner Musik zur Druckreife gebracht werden konnten. Die frühesten Lieder, aus den Jahren 1908—1911, sind entstanden wie vielfach die Lieder junger Autoren entstehen: als erste Versuche in der äußerlich kleinsten, innerlich scheinbar am leichtesten zu bewältigenden Werkform. So z. B. „Sonntag“ nach O. O. Bierbaum — „Erlebnis“ nach Erich Mühsam — „Des Lebens Träumer“ nach Eduard Schmid (Kasimir Edschmid). Spätere Liedschöpfungen wie die aus dem Juli 1913 datierten: „Dir“ nach Hinrich Hinrichs und „Pappel im Strahl“ nach Josef Schanderl sind als lyrische Zwischenspiele zwischen den größeren Arbeiten kammermusikalischer und symphonischer Natur anzusehen; als Zwischenspiele, die der einseitig angespannten, aber keineswegs einseitig gearteten Phantasie des Künstlers zum ausgleichenden Gegengewicht dienten. Ins gleiche Schaffensjahr 1913 fallen aber auch schon zwei Lieder nach Gerda von Robertus: „Abendfrieden“ und „Kythere“, von denen das letztere eine Studie zur Oper oder aber einen Reflex jener Musik zu Otto Borngräbers Mysterium „Die ersten Menschen darstellt. Gerda von Robertus ist die frühere Frau Borngräbers. Der Stimmungskreis ihrer von Stephan vertonten Gedichte deckt sich vielfach mit demjenigen von Borngräbers dramatischer Dichtung. Soweit das aber nicht der Fall ist, ergänzen die Stimmungssphären einander in der Weise, wie weibliche und männliche, triebhafte und sinnvolle Erotik einander zum Gesamtbegriff und Gesamtgefühl des Eros ergänzen. Stephan hat entsprechend seinem damaligen menschlichen Entwicklungsstadium den ganzen Gefühlskreis des Eros musikalisch durchdrungen und in der Opernpartitur und in den Robertus-Liedern symbolisiert. Dabei hat

er in der Oper natürlich mehr das Impulsive, in den Liedern mehr das Zuständliche und Reflexive in Töne gebannt. Doch enthält die Oper auch viel lyrisches, die Robertus-Lyrik manch dramatisches Element. Bei Stücken wie „Pantherlied", „In Nachbars Garten" und „Das Hohelied der Nacht" kann man geradezu von einer Art innerer Dramatik sprechen. Die Robertus-Lieder, von denen als sechstes noch „Glück zu zweien" zu nennen ist, — die Vertonungen von „Hohe Nacht" und „Küsse mir den durstigen Mund" sind Bruchstücke geblieben — sollten unter dem Titel „Ich will Dir singen ein Hohelied" zyklisch zusammengefaßt werden. Ich weiß nicht, ob das von Anfang an beabsichtigt war oder ob der Gedanke dazu dem Komponisten erst später, während der Arbeit an diesen Liedern gekommen ist. Der letztere Sachverhalt ist zu vermuten. Stephan mag wohl beim Abschluß des dramatischen Werkes immer bestimmter gefühlt haben, wie seine lyrische Begabung wuchs und sich daraufhin entschlossen haben, nun auch sie mit Bedacht auszubauen. Fällt doch in jene Zeit — es war im Oktober 1914 — auch die Komposition des Gedichtes „Im Einschlafen" von Bruno Goetz, an die sich noch weitere fünf Vertonungen Goetz'scher Verse anreihen sollten, um einen geplanten — diesmal wirklich vorsätzlich geplanten — Zyklus „Sechs Gesänge auf Dichtungen von Bruno Goetz" zu komplettieren. Diese Wendung zur zyklischen Liedkomposition bedeutet aber nicht nur den bewußten Ausbau der lyrischen Begabung, sie begreift auch eine besondere Einstellung, eine Neueinstellung des Musikers zur Dichtung in sich.

Stephans Verhältnis zur Dichtung war von Haus aus ziemlich naiv, mehr stofflich als eigentlich literarisch orientiert. „Ziemlich naiv" soll hier sagen: so naiv wie ein gesunder Mensch empfinden kann, der eine höhere geistige Schulung erfahren hat, ohne sich ihrer voll bewußt worden zu sein. Die stoffliche Orientierung wurde durch Stephans Sympathie für alles Ernste, Wahrhafte und Wirkliche bestimmt. Wo der Künstler im Beginn seines freien Schaffens Gedichte antraf, welche diese stoffliche Sympathie bei ihm auslösten, — und er hatte den Instinkt für das seiner Art Gemäße — da fühlte er sich zur Komposition angeregt, gleichgültig, ob es sich um vollwertige poetische Schöpfungen handelte oder um Verse, an denen die Gesinnung mehr wert war als die Gestaltung. Nun ist es ja eine bekannte Erfahrung, daß oft kunstlose, ja minderwertige Texte zu hochwertigen Kompositionen Anlaß gaben, während literarisch hochstehende Dichtungen sich vielfach, wenn nicht als unkomponierbar, so doch als schwer komponierbar, das schöpferische Werk des Musikers hemmend und begrenzend erwiesen. Die Erfahrungsweisheit in Ehren: doch kann sie nur für Epochen der Vergangenheit Geltung haben. Das Verhältnis zwischen Musik und Dichtung hat sich heute dahin verschoben, daß der vorher in literarischen Dingen wenig versierte Musiker durchschnittlich fähig ist, auch den bedeutenden Dichter zu begreifen und sich in dessen Welt einzufühlen, während andererseits der früher viel mehr auf die konstruktive Gestaltung bedacht gewesene Dichter in hohem Grade auch auf Klang und Melos der Sprache ausgeht und so dem Musiker auf halbem Wege entgegenkommt. Wir haben, um an Wagners Gleichnis festzuhalten, heute die Möglichkeit der Gattung von Wort und Ton in Form der bewußten Idealehe ebenbürtiger Partner, anstatt der in den früheren Zeiten durchschnittlich üblich gewesenen Zwangs- und Kompromiß-Ehe ungleicher Partner. Stephans lyrisches Schaffen hat sich dem Ziel jener bewußten Idealehe zwischen Dichtung und Musik desto mehr genähert, je mehr die Gesamtpersönlichkeit des Komponisten vom einseitig instinktiven zum vollen bewußten Leben und Wirken vordrang. Die stoffliche, gefühls- und gesinnungsmäßige Einstellung unseres Künstlers zum Text ist auch späterhin dieselbe

geblieben, die schöpferisch Einstellung entwickelte sich allmählich aus Anspruchslosigkeit oder Gleichgültigkeit zur Forderung ebenbürtigen Könnens und Wollens. So ist Stephan schließlich zur Vertonung der Lyrik eines Falke („Abendlied"), Dehmel („Heimat") und Liliencron („Up de eensame Hallig") gelangt, nachdem er schon früher, sei es durch glückliche Fügung, sei es auf Anregung seines Lehrers Rudolf Louis, gelegentlich mit der Lyrik von Hebbel („Memento vivere") in Kontakt getreten war. Die Gefühlsdominanten der ganzen von Stephan in Musik gesetzten Lyrik heißen: Liebe und Tod; der Grundklang zu dem sie hinleiten, heißt: Erfüllung des Daseins.

Erfüllung des Daseins! —; das war ja überhaupt der ethische Grundzug und das ethische Grundziel von Stephans Leben und Schaffen. Und zwar Erfüllung des Daseins durch eigenschöpferische Leistung, wie's in den „ersten Menschen" heißt: „Lasset uns schwer ringen, Neues schaffen aus nichts und machen den Lebendigen das Leben schön!" Und nochmals: Erfüllung des Da-Seins, dieser für den Menschen gegebenen geistig-sinnlichen Wirklichkeit; und in der Erfüllung zugleich Verklärung, das ist aber: Klarmachung jener Wirklichkeit. Gemäß solcher Grundeinstellung auf die Wirklichkeit, gleichsam auf das nackte Leben — dieser Grundeinstellung, die des Künstlers Verwurzelung im geistigen Streben der jüngsten Zeit erweist — hat sich Stephan allmählich aus dem musikalischen Mythos der Romantik losgelöst; hat er auf die der Natur näheren Klänge und Melodien der Exoten wie die der Natur wieder zustrebenden Klänge der Impressionisten gelauscht; hat er endlich begonnen, am Fundament eines neuen Mythos mitzuarbeiten. Stephans Musik will sein und ist auch in ihren reifsten Gestalten: Symbol dieser ganz unromantischen Welt unserer Tage und der nächsten Zukunft, dieser nackten Welt, die den Gott in sich sucht, die ihn in sich suchen und finden muß, um dem übergewaltig gewordenen Außendruck der Materie standzuhalten. Unter diesem höchsten Gesichtspunkt ist auch die Lyrik anzusehen: als Worttonpoesie unserer Wirklichkeit. Erfassung, Durchdringung, Spiegelung der Wirklichkeit setzt Wahrhaftigkeit voraus. Und wenn ich den stärksten Eindruck von Stephans Liedmusik auf mich begrifflich deuten soll, den Eindruck, der mir für unsere Zeit und nächste Zukunft so wichtig scheint, so muß ich immer wieder das Wort „Wahrhaftigkeit" nennen. Wahrhaftigkeit — nicht im Sinne des Realismus, denn nichts lag Stephan ferner als Darstellung der Realität mit irrealen Mitteln; viel mehr Wahrhaftigkeit im seelischen Verstande, als Aufrichtigkeit, Schlichtheit des Empfindens. Aus dieser Haltung ergibt sich fast von selbst die Tugend der Wesenhaftigkeit, der Richtung auf das Wesentliche bis zur völligen Ignorierung des Unwesentlichen. Wie sind solche Tugenden grade dem Musiker unserer Zeit noch zu wünschen!

Die äußeren Stilmerkmale der Lieder sind, was die Substanz der Tonsprache angeht, dieselben wie bei Stephans übriger Musik. Hier wie dort wird die möglichst organische Synthese von Melos und Klang erstrebt, eine Art modernen klassischen Stiles, der die einseitigen Richtungen der Jüngstvergangenheit und Gegenwart — hie Impression, hie Expression — im Brennpunkte der starken, entschieden aktiven Schöpferpersönlichkeit zusammenschweißt. Anlage und Gliederung des großen Liederorganismus hält sich grundsätzlich frei vom Schema und richtet sich nur an Form und Inhalt der Dichtung. Freie hymnische Rezitative wechseln mit ausgesprochen dreiteiligen Liedformen und regelrechten Strophenliedern. Die Formung im engeren Sinne wird durch die Eigenart der Ausdrucksmittel und das oben beleuchtete Verhältnis des Musikers zur Dichtung bestimmt. In der Gesangslinie sucht Stephan natürliche Deklamation und Sanglichkeit zu vereinigen; diese Linie ist biegsamer als die von Stephans reiner Instrumentalmusik und wirkt in

dieser Hinsicht auch auf die Lineatur des Klaviersatzes. Der Klavierpart steht bei relativer Selbständigkeit doch in engstem Konnex mit der Singstimme, ist Träger des seelischen Grundgehaltes der Wortdichtung, ergänzt diese, wo das Wort versagt, durch selbständige Zwischen- und Nachspiele, führt unter Umständen mit wenigen Takten in die Stimmung ein und deutet schließlich auch mit wenig Strichen das äußere Milieu an, wenn es für den Gefühlsablauf von Belang ist. Dabei erreicht der Komponist mit der konsequenten und vielgestaltigen Entwicklung von ein bis zwei Themen, mit melodisch-thematischen Parallelen, obstinaten Rhythmen und Motiven eine heutigen Tages seltene Festigkeit und Übersichtlichkeit seiner Schöpfungen. Alles in allem darf man, auf den Gesamtkomplex dieser Worttonpoesie blickend, ihre Bedeutung für die Gattung in dem Satz zusammenfassen: nichts geschieht in der Musik, was nicht in der Dichtung begründet wäre; was aber mit dichterischer Begründung musikalisch geschieht, das geschieht mit einer Sammlung, Unmittelbarkeit und Tragweite, wie sie der bloßen Wortdichtung immer versagt bleiben muß.

Wie mein ganzes Eintreten für das fragmentarische Erbe Stephans, so soll auch dieser Hinweis auf die Lieder des Künstlers in erster Linie das Ethos und das stilistische Ziel dieser ganzen Musik hervorheben. Das Gewicht der einzelnen Werke mag jeder selbst festzustellen suchen. Sicher wird es bei absoluter wie bei relativer Messungsmethode jeweils sehr verschieden sein. Alle künstlerische Hinterlassenschaft Stephans ist eben nur Niederschlag einer genialischen Begabung, welche gerade dabei war, die Tragkraft und Spannweite ihrer geistigen Flügel im Hinblick auf die Erreichung eines im Unterbewußtsein schon erschauten Neulandes zu erproben, als die lebenspendende Flamme von unsichtbarer Hand gelöscht ward. Mit einigen Liedern scheint nun Stephan allerdings jenes Neuland schon betreten zu haben. Das sind: „Kythere“ und „Das Hohelied der Nacht“ aus dem Robertus-Zyklus; „Im Einschlafen“, „Abendlied“ und „Heimat“ aus den „Liedern nach verschiedenen Dichtern“; „Am Abend“ (von Johann Christian Günther) aus „Ernste Gesänge für Bariton“ und endlich das gesondert herausgegebene Alt-Lied „Up de eensame Hallig“. Unter diesen wiederum erscheinen mir Falkes „Abendlied“, Dehmels „Heimat“ und Liliencrons „Up de eensame Hallig“ in der Gesamtheit von Wort und Ton als erste Klangkunst-Dokumente einer heraufdämmernden neuen Kulturepoche.

Die absolut innerliche Haltung fast sämtlicher Stephan-Lieder gibt ihnen das Gepräge der Kammerkunst und fordert für ihre Verwirklichung den Kammerraum und begrenzten Hörerkreis. Manches Lied wird sein Geheimnis gar nur in persönlicher Zwiesprache enthüllen. Möge jeder, der am Aufbau unserer musikalischen Zukunft teilnimmt und darin mehr sieht als nur die Aufstellung und Entwicklung unerhörter und haarsträubender Techniken, die Zwiesprache mit Stephans Lyrik suchen. Der Zugang zu ihr wird durch Stephans Streben nach monumentaler Einfachheit sehr erleichtert. Wer aber einmal in den lyrischen Kreis von Stephans Schaffen eingetreten ist, der wird, wie immer er sich schließlich zu dieser Kunst stellen mag, nicht ohne innere Bereicherung daraus entlassen werden.

Musikphysiologischer Teil

Der Konzertagent und die Gesetzgebung

Von Dr. Rudolf Cahn-Speyer
Vorsitzender des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V. Berlin

Der Konzertagent ist im Sinne des Gesetzes nichts anderes als ein Stellenvermittler. Das Stellenvermittlergesetz bezeichnet in seinem § 1 als Stellenvermittler, „wer gewerbsmäßig 1. die Vermittlung eines Vertrags über eine Stelle betreibt, 2. Gelegenheit zur Erlangung einer Stelle nachweist und sich zu diesem Zwecke mit mit Arbeitgebern oder Arbeitnehmern in besondere Beziehungen setzt". Die Zeitdauer, für welche die Stelle beschafft wird, spielt dabei keine Rolle, gleichviel, ob es sich um Stunden oder um Jahre handelt.

Es liegt in der Natur der Sache, daß der Stellenvermittler im allgemeinen eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle spielt; er hat nicht Entscheidungen selbst zu treffen, sondern nur die Voraussetzungen herbeizuführen, unter denen andere Personen Entscheidungen treffen sollen. Er kann vielleicht im Laufe der Zeit eine Art empirischen Urteilsvermögens erlangen und auf Grund eines allmählich entstandenen Vertrauensverhältnisses einen gewissen Einfluß auf die Entscheidungen der Personen, zwischen denen er vermittelt, gewinnen; immer aber sind die vertragschließenden Personen die eigentlichen Träger der Entscheidung, ohne daß der Stellenvermittler auf diese einen maßgebenden Einfluß oder gar einen positiven Druck ausüben könnte.

Ganz anders liegen die Dinge bei den Konzertagenten. Schon äußerlich tritt diese Tatsache in die Erscheinung: ihre Betriebe werden nicht Konzertagenturen genannt sondern Kozertdirektionen. Ihr Einfluß auf die Gestaltung unseres Musiklebens ist von solcher Stärke, daß selbst Fernerstehende eine, wann auch nur vage Vorstellung davon haben.

Woher kommt das? Wir begegnen hier dem merkwürdigen Vorgang, daß der Gesetzgeber seinen eigenen Grundsatz, wie er in den entscheidenden Teilen des Stellenvermittlergesetzes niedergelegt ist, durchbrochen hat, um einen diesem Grundsatz widersprechenden Zustand aufrecht zu erhalten, aus keiner anderen Ursache, als weil dieser Zustand sich nun einmal so herausgebildet hatte. Dem Werdegang dieser Verhältnisse nachzugehen, würde hier zu weit führen, so interessant es auch in mancher Hinsicht wäre.

Der Gesetzgeber hat die größte Mühe aufgewendet, um zu verhindern, dass der Stellenvermittler durch die gleichzeitige Ausübung noch anderer Berufe einen Einfluß auf die Stellungsuchenden erlange. Der Stellungsuchende soll nicht durch den Wunsch, einen Erwerb zu finden, dazu veranlaßt werden, dem Stellenvermittler auf einem anderen Gebiete zu einer Einnahme zu verhelfen, um seine besondere Berücksichtigung zu erlangen, also etwa in seiner Schankwirtschaft etwas zu verzehren, sich von ihm rasieren zu lassen oder ihm Waren

irgendwelcher Art abzukaufen. Die wirkliche, ja auch nur vermeintliche Nötigung, sich auf solche Weise das tätige Interesse des Stellenvermittlers zu sichern, würde eine Ausbeutuug des Stellungsuchenden darstellen, welche der Gesetzgeber hat verhindern wollen. Der ganze § 3 des Stellenvermittlergesetzes hat lediglich den Zweck, alle erdenklichen Möglichkeiten auf diesem Gebiete auszuschließen. In den Ministerialvorschriften über den Geschäftsbetrieb der gewerbsmäßigen Stellenvermittler für Bühnenangehörige (Theateragenten etc.) vom 17. August 1910 sind in Ziffer 12 noch eine ganze Reihe ähnlicher Bestimmungen hinzugefügt, um zu verhindern, daß der Agent gleichzeitig Theaterdirektor sei, u. dgl. m.

Merkwürdig genug sind nun im Vergleich hierzu die Bestimmungen für die Konzertagenten. Es ist schon merkwürdig, daß sie erst vier Jahre später erlassen worden sind als die anderen. Es sieht so aus, als habe man sich an zuständiger Stelle zunächst gar nicht klar gemacht, daß die Konzertagenten genau so gut Stellenvermittler im Sinne des Gesetzes sind, wie etwa die Stellenvermittler für Schiffsleute. Nach außenhin erschien die Tätigkeit der Konzert-„Direktionen" als eine reine Unternehmertätigkeit; sie veranstalteten Konzerte, Vorträge usw. Daß sie auch Engagements, also im Sinne des Gesetzes Stellen vermittelten, kam demjenigen, der nicht genauen Einblick in den Musikbetrieb hatte, nicht zu Bewußtsein.

Als dann endlich auf Drängen der zuständigen Berufsorganisation, die bei Erlaß des Stellenvermittlergesetzes im Jahre 1910 noch nicht bestand, eine Regelung dieser Angelegenheit in Angriff genommen wurde, war die Vorstellung von dem immanenten Unternehmertum der Konzertagenten bei den maßgebenden Behörden so eingewurzelt, daß eine Lösung, bei welcher diesem Unternehmertum ein Ende gemacht worden wäre, gar nicht ernstlich erwogen worden ist. Dem Verlangen der Berufsorganisation wurde entgegengehalten, daß dann wichtige Institutionen des öffentlichen Musiklebens aufhören würden zu existieren. Sowohl die Behörden, als auch eine Reihe namhafter Künstler, die befragt wurden, waren so sehr von der Unerlässlichkeit des Altgewohnten durchdrungen, daß sie den Gedanken nicht zu fassen, noch weniger durchzudenken vermochten, es könne ein Ersatz für die Unternehmertätigkeit der Konzertdirektionen geschaffen werden. Es war ihnen nicht klar, daß die Befriedigung eines allgemein empfundenen Bedürfnisses sofort neue Wege sucht und findet, wenn die bisherige Art der Erfüllung aufhört. Hierüber später mehr.

So kam es, daß den Konzertagenten in den für sie erlassenen Ministerialvorschriften vom 9. März 1914 zwar in schematischer Anlehnung an die vorher erlassenen anderweitigen Bestimmungen alles das veboten wurde, was ihnen nach dem Sinn des Gesetzes verboten werden mußte, daß es ihnen aber wenige Absätze später in denselben Vorschriften wieder erlaubt wurde, wenn auch unter der ausdrücklichen Voraussetzung, daß alle die Übelstände vermieden bleiben sollten, die für das Verbot bestimmend gewesen waren.

So wie nun einmal die Dinge liegen, hat also der Konzertagent gleichzeitig drei Funktionen: er ist Stellenvermittler (Vermittlung von Engagements), Unternehmer (Veranstaltung von Konzerten etc. auf seine eigene Rechnung) und Arrangeur (Übernahme der Geschäftsbesorgung für eigene Konzerte der Künstler auf deren Rechnung).

Es ist eigentlich schwer verständlich, daß seitens des Handelsministeriums diese Verquicknng zugelassen und damit auf krasse Weise gegen den Sinn des Stellenvermittlergesetzes verstoßen werden konnte. Während der § 3 dieses Gesetzes — wie oben ausgeführt — die vollständige moralische und wirtschaftliche Unabhängigkeit der Stellensuchenden vom Stellenvermittler zu garantieren strebt, wird der konzertierende Künstler mit allen Faktoren, die für seine Berufsausübung in Betracht kommen, in die Hände des Konzertagenten geliefert.

Will der Künstler ein Engagement, so muß er dem Agenten, insofern dieser

Unternehmer ist, durch billige Honorare gefällig sein, und insofern er Arrangeur ist, durch Erteilung gewinnbringender Geschäftsbesorgungs-Aufträge Einnahmen verschaffen. Dabei muß er sich bei Gefahr der Ungnade den Anordnungen des Agenten — die natürlich nur in der Form von „Ratschlägen" geäußert werden — unterwerfen, auch wenn diese dem Künstler ganz unnötige Ausgaben aufbürden, an denen der Agent als Zwischenhändler für Inserate u. dgl. Rabatte verdient.

Will der Künstler in den eigenen Veranstaltungen des Agenten auftreten; um sich dort in dem allgemein beachteten Rahmen der Abonnements-Konzerte u. dgl. der Öffentlichkeit vorzustellen, so muß er wiederum in seinen Honoraransprüchen bescheiden sein, und — wie oben — recht viel Aufträge für Arrangements erteilen; auch darf er Engagements-Anträge, die an ihn direkt kommen, nicht annehmen, ohne sie über den Agenten zu leiten und diesem dadurch Anspruch auf die Provision zu gewähren, die der Künstler eigentlich in solchen Fällen sparen könnte.

Will der Künstler bei einem Arrangements-Auftrag einen guten Saal und ein günstiges Datum haben, so muß er — die Nutzanwendung ergibt sich von selbst.

Natürlich sind alle diese Dinge verboten. Wer dagegen verstößt, dem kann je nach der Art und Schwere der Verfehlung die Konzession entzogen werden, oder die Erlaubnis zur Tätigkeit eines Arrangeurs; es gibt Geldstrafen, usw. Die Agenten sind aber viel zu vorsichtig, um ihre Verstöße in etwas Greifbarem bestehen zu lassen. Eine Andeutung, von der man immer sagen kann, sie sei mißverstanden worden, die scheinbar absichtslose Erzählung eines lehrreichen Beispiels, und vor allen Dingen die unter allen Augen sich stillschweigend und doch beredt abspielende Praxis — das genügt! Und sollte wirklich einmal etwas passieren, das sich beweisen und rechtlich verfolgen ließe — wo kein Kläger ist, ist kein Richter! Die Künstler sind durch die Vereinigung der drei oben gekennzeichneten Tätigkeiten in den Händen der Konzertagenten so von ihnen abhängig, daß sie es nicht wagen, den Rechtsweg zu beschreiten oder Anzeige zu erstatten. Die Agenten, die sonst einander meist spinnefeind sind, würden sofort wie auf stillschweigende Vereinbarung gegen den „Störenfried", gegen den gemeinsamen Feind Front machen. Der Unglückliche bekäme kein Engagement mehr; nie wäre mehr ein Saal frei, wenn er ein Konzert geben wollte; und daß er nie mehr zu den eigenen Unternehmungen der Agenten engagiert würde, bedarf wohl keiner Erwähnung.

Man sieht, der Künstler ist dem Agenten mit gebundenen Händen ausgeliefert. Es ist nicht verwunderlich, wenn selbst solche Künstler, die noch nie von einem Agenten ein Engagement vermittelt bekommen haben, nicht den Mut finden, gegen die Agenten aufzutreten. Und die Behörden sind voll des Vertrauens zu den „ehrenwerten Männern", über die niemals eine Klage laut wird.

Vieles von dem, was bis hierher ausgeführt worden ist, darf als allgemein bekannt gelten. Es mußte aber hier wiederholt werden, um im Zusammenhang Klarheit darüber zu schaffen, wo der Kern des Übelstandes liegt. Aus der ganzen bisherigen Darstellung ergibt sich, daß der Krebsschaden unseres Agentenwesens in der Durchlöcherung liegt, welche der berechtigte Grundsatz des Stellenvermittlergesetzes zu Gunsten der Konzertagenten erfahren hat. Wäre der konzertierende Künstler gegenüber dem Agenten so geschützt, wie es z.B. die Schiffsleute gegenüber ihren Stellenvermittlern sind, so bestünden alle diese Übelstände nicht. Aber die Ministerialverordnung schließt die Künstler implicite von dem Schutz des § 3 des Gesetzes aus.

Um erträgliche Zustände auf dem Gebiet des Konzertwesens zu schaffen, müßte der Agent das werden, was er seinem Sinne nach im Grunde ist: Stellenvermittler, Agent für Engagements, unter Ausschluß jedes anderen Berufes, der mit dem Musikleben zusammenhängt. Man braucht darum nicht zu befürchten, daß die musikalischen

Veranstaltungen, die bisher von den Agenten bewirkt worden sind, und die zum Teil einen unentbehrlichen Faktor im Musikleben namentlich der großen Städte gebildet haben, damit verschwinden würden. Die Agenten haben ausschließlich rentable Unternehmungen betrieben. Wo hat sich z. B. ein Agent gerührt, als es sich darum handelte, die Konzerte des Philharmonischen Chors in Berlin zu erhalten, als sie finanziell nicht mehr durchführbar waren? Die rentablen Veranstaltungen aber werden unverzüglich einen Unternehmer finden, der sie fortführt, wenn die Agenten es nicht vorziehen, auf die Tätigkeit eines Stellenmittlers zu verzichten, um ihre Unternehmungen weiter betreiben zu können. Es ist z. B. kaum zu bezweifeln, daß das Berliner Philharmonische Orchester die Philharmonischen Konzerte in dem Augenblick in eigene Regie nehmen würde, in welchem die Konzertdirektion Wolff es vorzöge, die Stellenvermittlung weiter zu führen, und die eigenen Unternehmungen aufgäbe. In den mittleren und kleineren Städten würde diese Frage überhaupt nicht akut werden, weil dort die Unternehmer gleichzeitig nur Arrangeure, nicht aber Stellenvermittler zu sein pflegen. Der Agent, der auf die bloße Engagementvermittlung beschränkt wäre, hätte kaum mehr einen Anreiz, unreell zu verfahren —, es sei denn, indem er von den Künstlern ungerechtfertigte Vorschüsse verlangte, welche die Künstler nun nicht mehr zahlen würden, da sie nicht mehr in der geschilderten Abhängigkeit von den Agenten wären.

So ist die Rettung unserer konzertierenden Künstler vor einer Ausbeutung, welcher nur sie allein heute noch unterworfen sind, blos dadurch möglich, dass den Konzertagenten die Tätigkeit als Unternehmer und Arrangeur untersagt wird. Eigentlich ist sie ihnen schon durch die Ministerialvorschriften vom 9. März 1914 verboten. Dort heißt es nämlich unter Ziffer 18, diese Tätigkeiten könnten den Konzertagenten untersagt werden, „wenn durch sie die unparteiische und ordnungsmässige Ausübung der Berufspflichten als Konzertagent in Frage gestellt wird". Dieser Fall ist immer gegeben. Die Konzertagenturen sind auch nur Menschen, und sie werden durch die Weitherzigkeit der für sie geltenden Bestimmungen in einer solchen Weise in Versuchung geführt, daß für eine nicht nur bürokratisch, sondern auch psychologisch denkende Behörde ihre „unparteiische und ordnungsmäßige Ausübung der Berufspflichten" wohl von vornherein als „in Frage gestellt" erscheinen muß. Darum möge der Herr Minister für Handel und Gewerbe, welchem die Regelung dieser Verhältnisse zufällt, dafür sorgen, daß die Konzertdirektionen verschwinden, und daß die Konzertagenturen nur das, aber auch vollkommen das sind, was sie immer hätten sein sollen: die redlichen Makler zwischen Künstler und Unternehmer.

Noten- und Bücherbesprechungen

Neue nordische Klavier-Musik

Selim Palmgren und **Carl Nielsen.** Verlag Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Mit einer Auswahl von Heften aus drei, je mehrere Kompositionen umfassenden Werken ist der Finnländer Selim Palmgren vertreten, mit nur einem, aber um so bedeutsameren Werk der Däne Carl Nielsen. Beide, auch bei uns nicht unbekannt, sind ausgeprägte Charaktere, aber, wenigstens soweit die vorliegenden Arbeiten in Frage kommen, nicht nur völlig verschiedene, sondern direkt gegensätzlich gerichtete Persönlichkeiten.

Palmgren gibt „Gebrauchsmusik", d. h. Kompositionen, die im Hinblick auf einen bestimmten Zweck praktischer Verwendung geschrieben sind, gleichviel ob man sie als „Vortragsstücke", „Charakterstücke" oder „Hausmusik" bezeichnen will. Die künstlerische Eigenart des Komponisten aber verleugnet sich auch in dieser Gattung nicht, erhebt vielmehr seine Leistungen über die Masse gleichgültiger Produkte auf diesem Gebiet. Palmgrens Stücke haben Charakter (den die meisten „Charakterstücke" nicht besitzen) und künstlerischen Wert, und sollten darum für Vortrag und Unterricht nicht übersehen, sondern vorgezogen werden. Von seinem Op. 51 („Licht und Schatten", 6 Klavierstücke) gibt die „Vaterländische Hymne" einen guten Begriff: eine durch ein marschartiges Vorspiel eingeleitete Komposition, die durchaus dem entspricht, was man sich unter ihrem Titel vorstellen könnte, und sich trotz melodischer Einfachheit nicht in abgetretenen Gleisen bewegt. Weniger glücklich inspiriert erscheinen mir „Morgen" und „Abend" aus Op. 50 („Drei Szenen"), aber auch diese durch ihre dem Trivialen abgewendete Haltung weit überlegen andern Arbeiten ihresgleichen. Einen impressionistischen Zug — sofern man „Impressionismus" nicht im Sinne einer „Schule" versteht, sondern als künstlerische Wiedergabe von Eindrücken faßt — zeigt „Mondschein" aus Op. 54 (Drei Klavierstücke), ein Stück, das bei im übrigen einfacher Harmonik durch eine „liegende Stimme" (Tonika mit mitklingender großer Septime, bei der späteren Figurierung noch die Quinte hinzugenommen) seinen Reiz und malerische Wirkung erhält.

C. Nielsens Op. 32 dagegen, eine Chaconne für Klavier, ist eines der Werke, die ohne Zweckgedanken aus innerer künstlerischer Notwendigkeit geschaffen werden, die nicht aufs Gefällige angelegt sind, aber tiefe, seelisch bereichernde Wirkung ausüben. Auch ein Schulmeister könnte auf die Form der Chaconne verfallen, oder ein Historiker, der ihre Lebensfähigkeit demonstrieren wollte. Daß Nielsen nicht nur auf diese Form zurückgreift, die sich unter seinen Händen wirklich wieder höchst fruchtbar erweist, daß er zudem die Bezeichnung „Tempo giusto" (übrigens neben metronomischer Tempoangabe) an den Anfang setzt, daß er nicht nur streckenweise rein zweistimmigen Satz schreibt, sondern hier und da geradezu Stilmerkmale Bachschen Satzes andeutet — darin scheint mir in Anbetracht des Inhalts des Werkes nicht nur Liebe zu Bach und seiner Zeit zu liegen: sondern ein — berechtigtes — Bewußtsein eigener Kraft, einer schöpferischen Potenz, die sich unabhängig vom Äußerlich-Zeitlichen weiß, modische Aufmachung verschmäht. Was Nielsen zu sagen hat, ist neu, wertvoll, — „modern" in des Wortes bestem Sinne — und wo der Ausdruck es erfordert, bedient er sich in Harmonik wie im Klaviersatz der Errungenschaften neuer Zeit: aber diese bleiben eben Mittel, werden nicht Zweck. Und weil die Ausdrucksmittel zwingend durch das Auszudrückende bedingt sind, fügen sie sich zu einem einheitlichen, ausgeglichenen Stil. Wie sich Herbheit und Weichheit, ja Süßigkeit, Innigkeit und Größe in diesem Kunstwerk zusammenfügen, das macht zu einem der kostbarsten, deren die neuere Zeit sich rühmen kann.

Dr. LUDWIG MISCH.

❖

Alexander Maria Schnabel: Lieder und Sonaten. Verlag Raabe & Plothow, Berlin.

Alexander Maria Schnabel möge weniger reflektieren und mehr seinen musikalischen Instinkten folgen! Zwar bekundet er bisweilen — z. B. im ersten Satz seiner Klaviersonate op. 1 — das Streben nach einer individuellen Harmonik; glücklicher jedoch scheint er mir da, wo er sein spontanes Empfinden ausströmen läßt wie im schwungvollen Finale dieser Sonate oder im scherzohaften Intermezzo der (sonst mich wenig berührenden) Violinsonate. Von seiner Melodik lassen manche Partieen der Cellosonate op. 4 vielleicht Günstiges erhoffen. Die Lieder selbst geben sich auffallend harmlos und simpel. Wenn doch häufiger

Elementares durchbräche wie in seiner Vertonung des Heine'schen „Dein Angesicht" und gegen den Schluß des „Feindes" (Brentano)!

Dr. JAMES SIMON.

Otto Brömme: Vollendete Stimmbildung. 2. Auflage. Verlag der K. d. G., Spendlingen.

Ein empfehlenswertes Büchlein, welches die Grundsätze der Engelschen Stimmbildungsmethode wiedergibt und jedem Interessierten empfohlen werden kann. Da aber durch Studium der Theorie kein Künstler erwächst, kann das Büchlein auch nur für den Wert haben, welcher das Gefühl für den richtig gebildeten Ton in praktischem Unterricht erfaßt hat. Trifft diese Voraussetzung zu, so kann jeder Sprecher und Sänger aus den angegebenen Ratschlägen und Übungen reichliche Vorteile ernten.

Prof. Dr. ERNST BARTH.

Notizen

Das 51. Tonkünstlerfest des Allgemeinen „Deutschen Musikvereins" findet in den Tagen vom 13. bis 18. Juni in Nürnberg statt. In zwei Orchesterkonzerten, zwei Kammerkonzerten und einem Chorkonzert sollen folgende Werke aufgeführt werden: Wilhelm Petersen, Symphonie c-moll; Otto Taubmann, Symphonie op. 31, Heinrich Sthamer, ein Märchenbild für Orchester; Heinz Pringsheim, Rondo für kleines Orchester; Josef Rosenstock, Ouvertüre zu einem heiteren Spiel op. 5; Fritz Brandt, Streichquartett a-moll; Ernst Krenek, Streichquartett; Heinrich K. Schmid, Quintett für Blasinstrumente; Otto Straub, Violoncellsonate; Karl Salomon, Lieder für Bariton mit Orchester; Wilhelm Middelschulte, Chromatische Phantasie und Fuge für Orgel; Max Ettinger, „Weisheit des Orients" für Soli, Chor und Orchester; Heinrich Kaminski, Psalm 69 für Chor, Solo und Orchester; Erwin Lendvai, Männerchöre. Außerdem eine Anzahl Lieder mit Klavierbegleitung. Am 13. Juni wird die Stadt Nürnberg eine Aufführung der Oper „Ein Fest zu Haderslev" von Robert Heger darbieten, und endlich soll im Rahmen des Festprogramms am 16. Juni die Uraufführung von Max Wolff's Oper „Frau Berthes Vespergang" stattfinden. Festdirigenten sind Robert Heger und August Scharrer,

Das Programm der Internationalen Festspiele und Konzerte, die vom 16. Juni bis zum 8. Juli in Zürich stattfinden, bringt u. a. Beethovens „Neunte Symphonie" unter Nikisch, „Parsifal" und Mozarts „Entführung" unter Bruno Walter, Berlioz' „Faust Verdammung" unter Volkmar Andreae, ferner ein französisches und ein englisch-russisches Konzert.

Die Salzburger Festspiele beginnen am 21. August und dauern bis 31. August. Es gelangen die beiden Opern von Mozart „Cosi fan tutte" und „Don Juan" zur Aufführung, wobei die Wiener Staatsoper nicht nur die Solisten, sondern auch den ganzen Chor stellen wird. Auch die Dekorationen werden aus den Ateliers der Staatsoper stammen. Als Dirigenten werden Richard Strauß und Franz Schalk mitwirken. Diese Aufführungen finden im Salzburger Stadttheater statt. Den beiden Opern sollen Konzerte des Wiener Philharmonischen Orchesters im Mozarteeum folgen, und den Abschluß der Veranstaltungen werden drei Vorstellungen von Molières „Bürger als Edelmann" durch das Burgtheater bilden.

Die bisher aus staatlichen Mitteln erhaltene Oper in Budapest soll jetzt in Privatbesitz übergehen, weil der Staat bei der augenblicklichen Finanzlage außer Stande ist, das jetzt auf 20 Millionen Kronen angewachsene Defizit zu tragen.

Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer, der Reichswirtschaftsverband der bildenden Künstler und der Schutzverband deutscher Schriftsteller haben sich zu einer ständigen Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen. Ihre nächsten Aufgaben sind die Regelung der Reichskulturabgabe, die zeitgemäße Umgestaltung des Urheber- und Verlagsrechtes und die sachgemäße Vertretung der Geistigschaffenden im öffentlichen Leben.

Emanuel Moor in Lausanne hat ein neues Klavier, das „Duplex Coupler Piano" erfunden. Ein nach seinen Angaben von der bekannten Firma Schmidt-Flohr in Bern gebautes Instrument wird in nächster Zeit in den größten Schweizerstädten öffentlich vorgeführt werden. Es handelt sich um ein Klavier mit zwei Manualen. Beide liegen sehr nahe beieinander, das obere, in der Stimmung eine Oktave höher, kaum 1 cm über dem unteren, also viel näher als bei der Orgel. Dadurch sollen gewisse Schwierigkeiten, vor allem große Spannungen und Sprünge, leicht überwunden werden können. Außerdem kann vermöge einer einfachen Umschaltung der Klangcharakter des Cembalo imitiert werden.

Wichtige neue Musikalien, Bücher u. Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke. Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogenannte Teuerungsaufschlag seitens des des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200%. Der frühere Sortimenterzuschlag von 10% darf nicht mehr erhoben werden.

I. Instrumentalmusik

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Böhme, Walther [Reichenbach i. V.]: op. 25 Sinfonietta für Orgel, Streichorch. u. Pauken noch ungedruckt

Koch, Friedr. E.: op. 37 Romantische Suite (Deutsche Wandervögel). Kahnt, Lpz Part. 30 M.; St. 50 M.

Peeters, Ernst [Bochum]: Suite aus der Musik zu Tirso di Molinas „Don Gil von den grünen Rosen“ noch ungedruckt [Uraufführ. 18. 3. Bochum]

Trapp, Max: op. 13 Nocturne (E) f. kl. Orchester. Leuckart, Lpz Preis nach Übereink.

Webern, Anton: Passacaglia. Aufführungsmaterial handschr.; op. 6 Sechs Stücke. Univ.-Edit. Part. 10 M.; St. nach Vereinbar.

Wetz, Richurd: op. 47 Zweite Symphonie (A). Kistner, Lpz. Preis nach Übereink.

b) Kammermusik

Bach, Joh. Christian: Sonate (G) f. 2 Klav. (Heinr. Schwartz). Part. Steingräber, Lpz

— Joh. Seb.: Sechs Sonaten f. Viol. u. Pfte, hrsg. u. mit Phrasierungen etc. versehen v. Leo Portnoff. Cranz, Lpz 8 M.

Berg, Alban: op. 3 Quartett (c) f. 2 Viol., Br. u. Vc. Schlesinger, Berlin P. 2 M.; St. 12 M.

Böhme, Walther [Reichenbach i. V.]: op. 24 Suite f. Streichquartett u. Klav. noch ungedruckt

Dohnanyi, Ernst v.: op. 26 II. Quintett (es) f. Klav., 2 Viol., Br. u. Vc. Simrock, Lpz 12 M.

Franck, César: Quintett (f) f. Pfte, 2 Viol., Br. u. Vc. Peters, Lpz 6 M.

— Sonate (A) f. Viol. u. Klav. Peters, Lpz 2,50 M.

Gade, Niels W.: op. 29 Noveletten f. Pfte, Viol. u. Vc. Neue Ausg. Peters, Lpz 3 M.

Graener, Paul: op. 54 Quartett f. 2 Viol., Br. u. Vc. Bote & Bock Part. 1,50 M.; St. 10 M.

Juon, Paul: op. 69 Sonate (F) f. Pfte u. Viol. Leuckart, Lpz 6 M.

Marteau, Henri: op. 17 Quartett Nr 3 (c) f. 2 Viol. Br. u. Vc. Steingräber, Lpz Part. 1,50 M.; St. 10 M.

Peeters, Ernst [Bochum]: Sonate (F) f. Viol. u. Klav. noch ungedruckt [Uraufführ. 1. 5. Bochum]

Sattler, Hans: op. 1 Erinnerungen in Kanonform f. 2 Viol. u. Pfte. Becher, Breslau 3,75 M.

Tartini, Giuseppe: op. 1 Grande Sonate Nr 2 (F) f. Viol. u. Pfte, ergänzt u. mit einer Kadenz versehen v. Hugo v. Steiner. Cranz, Lpz 2,50 M.

— op. 1 Nr 8 Sonate (c) hrsg. v. Paul Klengel. Simrock, Lpz 3 M.

II. Gesangsmusik

Böhme, Walther [Reichenbach i. V.]: op. 30 Die heilige Stadt. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift und alten Dichtungen noch ungedruckt

Gerhardt, Paul: op. 24 Deutsche Passion. Eine geistl. Rhapsodie f. Alt-Solo, gem. Chor, kl. Orch. m. Org. Kahnt, Lpz Part. 8 M.; Orch.-St. 10 M.; jede Chorst. 0,60 M.; Org.-Ausz. 4 M.

Heidrich, Maximilian: op. 79 Das Lied vom Sterben. Kantate f. gem. Chor, Soli, Orch. u. Org. Orgel-Auszug (Adolf Schuetz). Leuckart, Lpz 10 M.

Peeters, Ernst [Bochum]: Zwei Gesänge mit Orch. noch ungedruckt [Uraufführ. 18. 3. Bochum]

Schroeder, Edmund: Acht Gedichte v. Martin Greif f. 1 Singst. m. Pfte. Continental-V., Berlin 10 M.

Schuchardt, Friedrich: Francesco Petrarka, dreiteilige Tondichtung f. Solost., gem. Chor, Orch. u. Org. noch ungedruckt [Uraufführung 2. 4. Gotha]

Weigl, Bruno: op. 22 Fünf Gesänge aus der Rhapsodie „Höre mich reden, Anna Maria“ von A. F. Wegner f. Bar. m. Pfte. Leuckart, Lpz 4 M.

Weißmann, Julius: op. 70 Sieben Lieder v. Walter Calé f. 1 mittl. St. m. Pfte. Steingräber, Lpz 2 M.

Wolzogen, Elsa Laura v.: Meine Lieder zur Laute Bd 9. Hofmeister, Lpz 8 M.

III. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Abendroth, Walter — s. Orchesterlied

Aber, Adolf — s Ausland; Hase

Adler, Felix — s. Auftakt

Aethiopisch. Studien zur aeth. Kirchenmusik. Von Egon Wellesz. Sep.-Abdr. aus: Oriens Christianus. Harssowitz, Lpz

Alte Musikinstrumente — s. Musikinstrumente

Altmann, Wilh. — s. Auswendig spielen; Berlin; Mozart

Alwin, Karl — s. Bittner

Anbruch, Vom goldenen. Von Hans Teßmer — in: Allgem. Mus.-Ztg 15

Anderton, H. Orsmond — s. Elgar

Anfänge der Musik im christlichen Altertum. Von Eugen Segnitz — in: Ztschr. f. Mus. 4

Anfängerunterricht — s. Breithaupt-Technik

Angestellten-Versicherung — s. Musiker

Anheißer, Siegfried — s. Wagner

Armgewicht. Welche Rolle spielt das A. beim Legato? Von Eugen Tetzel — in: Allgemeine Mus.-Ztg 11

Aubry, G. Jean — s. Chopin

Auftakt, Der. Musikblätter f. d. tchechoslowakische Republik. Red.: Felix Adler. Jährlich 24 Nrr. Hoffmanns Wwe, Prag jährl. 40 M.; jede Nr 2,50 M.

Ausland, Das musikalische, und die Leipziger Messe. Von Adolf Aber — in: Ztschr. f. Mus. 5

Auswendig. Sollen die Künstler auswendig spielen? Von Wilh. Altmann — in: Die Musikwelt 7

Bach, D. J. — s. Operntext; Wien

Bach, J. S. Something „Bigger" than the Bethlehem Bach Festivals. By Charles D. Isaacson — in: The musical Quarterly 1

Bagier, Guido — s. Schuricht

Band, Erich — Männergesangvereine; Städtisches Musikleben

Bartok, Bela. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch 5 (Selbstbiographie; Aufsätze von Cecil Gray, Oskar Bie, Egon Wellesz, Zoltan Kodaly, Felix Petyrek)

Becker, Ruppert, ein Freund Rob. Schumanns †. Von Rob. Steinkauler — in: Neue Mus.-Ztg 11 und Ztschr. f. Mus. 6

Beethoven. Brief an Spohr 17. Febr. 1823 — in: Deutsche Milit. Mus.-Ztg 12

— und der harmonische Dualismus. Von Karl Pottgießer — in: Ztschr. f. Mus. 8

— in der Dichtung. Von Hans Gäfgen — in: Der Führer durch die Konzerte und Theater Königsbergs 11

— und wir. Rede. Von Paul Natorp. Elwert, Marburg 3,50 M.

Beethovens op. 31 II (Ein Beitrag zum Verständnis der Sonate). Von Wilh. Dauffenbach — in: Neue Mus.-Ztg. 10

Behrend, William — s. Hartmann, J. P. E.

Berlin. Von den Berliner Opern. Von Wilh. Altmann — in: Die Gegenwart Aprilh.

Berlin — vgl. Mozart

Berlioz, Hector — s. Mozart

Bethlehem (Amerika) — s. Bach

Bie, Oskar — s. Klavier; Schreiben

Biterle, Karl Heinrich — s. Passionsmusik

Bloch, Ernest. By Guido Gatti — in: The musical Quarterly 1

Braun, E. — s. Schweiz

Breithaupt-Technik und Anfängerunterricht. Eine Einführung in Rudolf M. Breithaupts „Natürliche Klaviertechnik" bezüglich ihrer Anwendbarkeit beim Anfangsunterricht im Klavierspiel. Von Elsbeth Kühn. Kahnt, Lpz 4 M.

Bruckner. Über die Berechtigung des Vorwurfes, daß B. von Wagner beeinflußt sei. Von F. H. Pauer — in: Neue Mus.-Ztg. 10

Brunck, Konstantin — s. Meister

Buck, Fritz — s. Llobet

Carrière, Paul — s. Melodische Organik

Castelnuovo-Tedesco, Mario. By Guido Gatti — in: The musical Times, Febr.

Chamber-Music: itspect and future. By Cyrill Scott — in: The musical Quarterly 1

Chop, Max — s. Glossen

Chopin. The Soul of Poland: Frederic Chopin. By G. Jean Aubry — in: The Chesterian 13

Christliches Altertum — s. Anfänge

Classics. Are the classics dovmed? By D. C. Parker — in: The musical Quarterly 1

Coeuroy' André — s. Roussel

Cornelius, Peter, in seinen Männerchören. Von Gerhard Strecke — in: Schles. Mus.-Ztg 4

Cramer, Joh. Bapt., ein Meister der Etüde. Von Kurt Rattay — in: Der Führer durch die Konzerte und Theater Königsbergs 10

Czerny, Karl, ein Meister der Etüde. Von Kurt Rattay — in: Der Führer durch die Konzerte und Theater Königsbergs 10

Dasatiel, J. A. — s. Kammermusik

Dauffenbach, Wilhelm — s. Beethoven

Debussy (Sonderheft) = La vie musicale 1

Deutsch. Vom deutschen Idealismus. Von Gerhard Tischer — in: Rhein. Mus.- u. Theater-Zeitung 9/10

Deutschland — s. Romantik

Diesterweg, Adolf — s. Expressionist

Dörffel, Alfred. Zum 100. Geburtstag eines Leipziger Musikgelehrten. Von Elfriede Dörffel — in: Neue Mus.-Ztg 10

Du Locle, Camille — vgl. Verdi

Durey, Louis [Schüler Debussys]. By Roland Manuel — in: The Chesterian 13

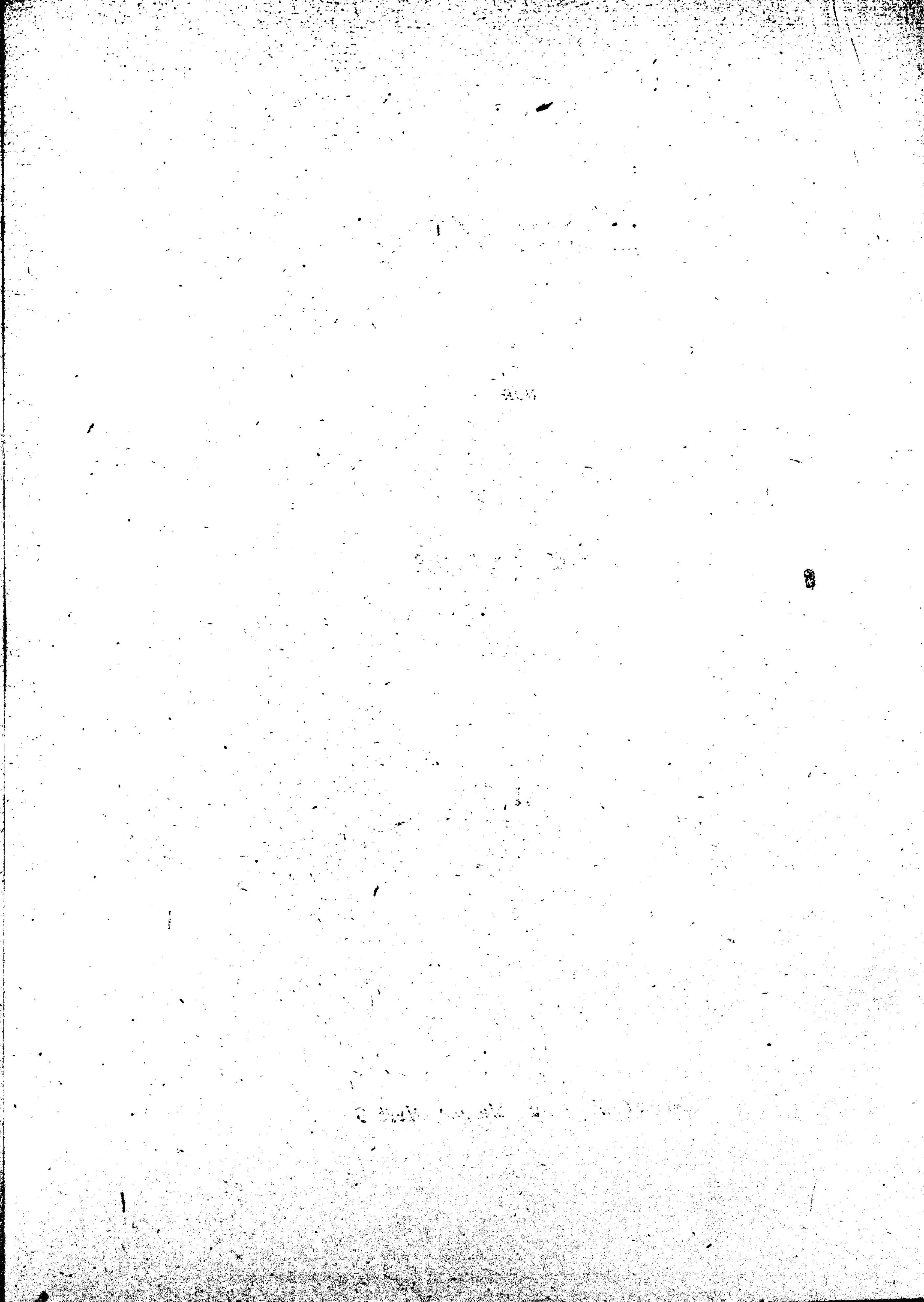
Einstein, Alfred — s. Hase
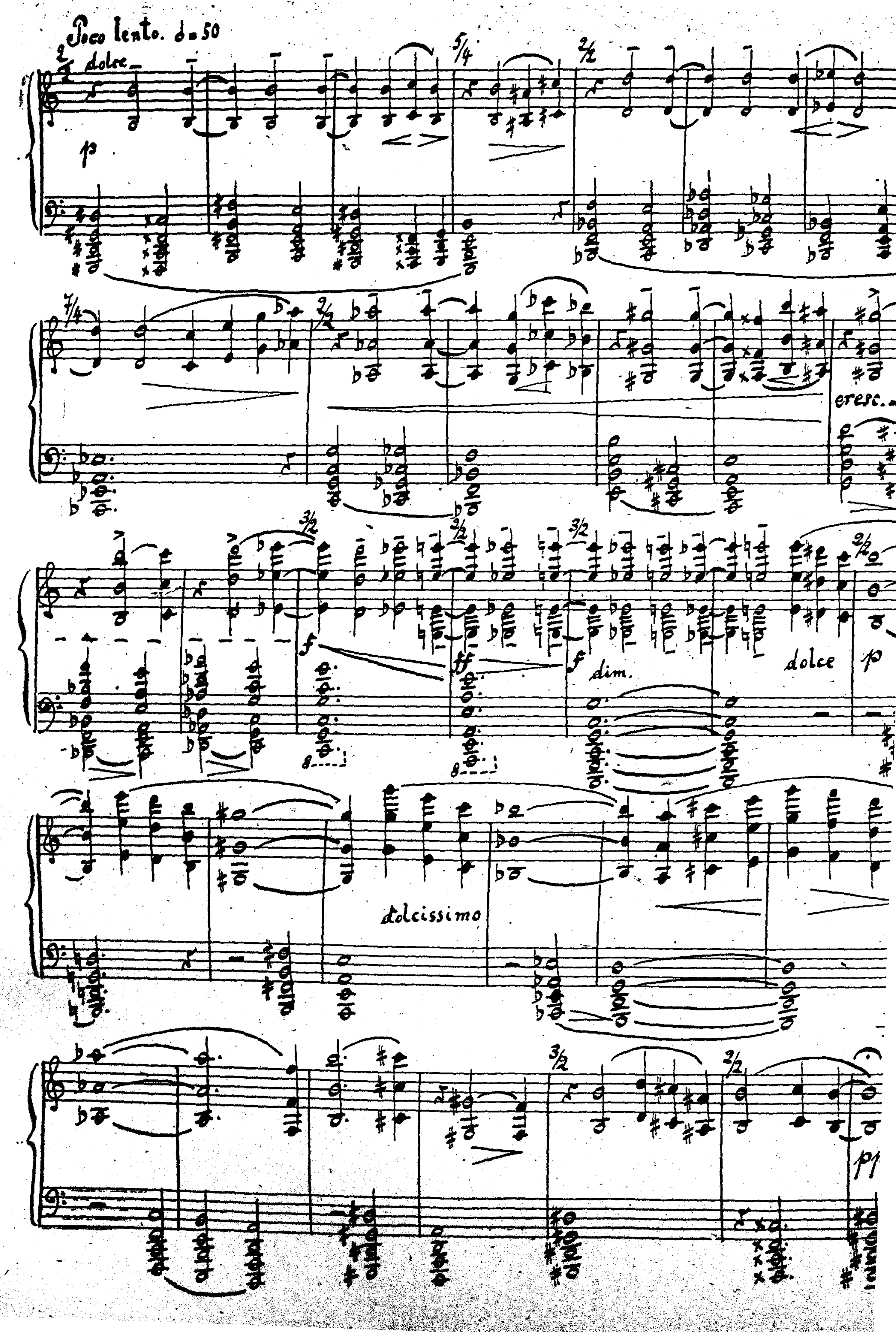
Klagesang

von

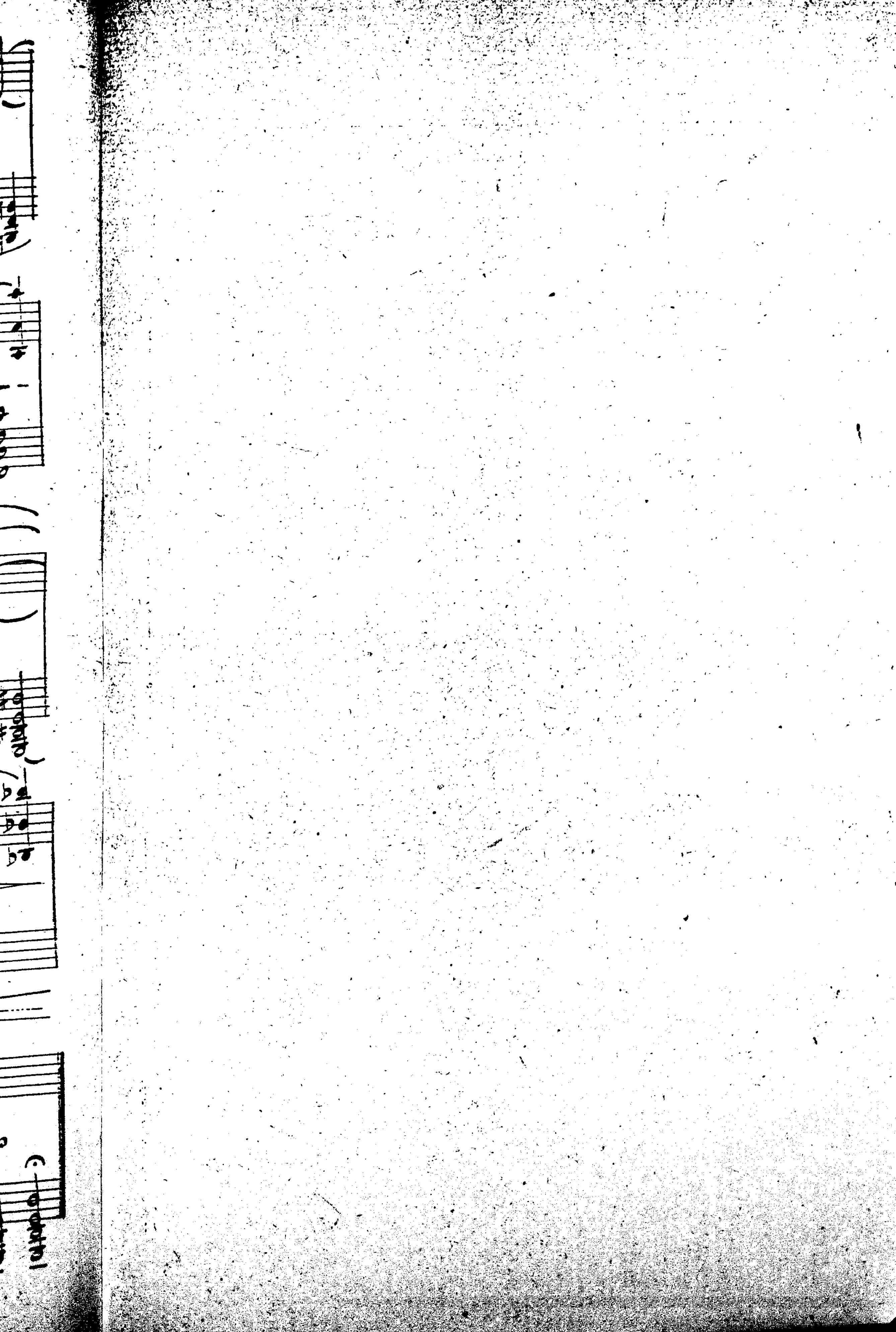
Béla Bartok

Notenbeilage zu „Melos", Heft 9





Poco lento. 𝅗𝅥 = 50
dolce
p
cresc.
f
ff
f
dim.
dolce
p
dolcissimo
pp

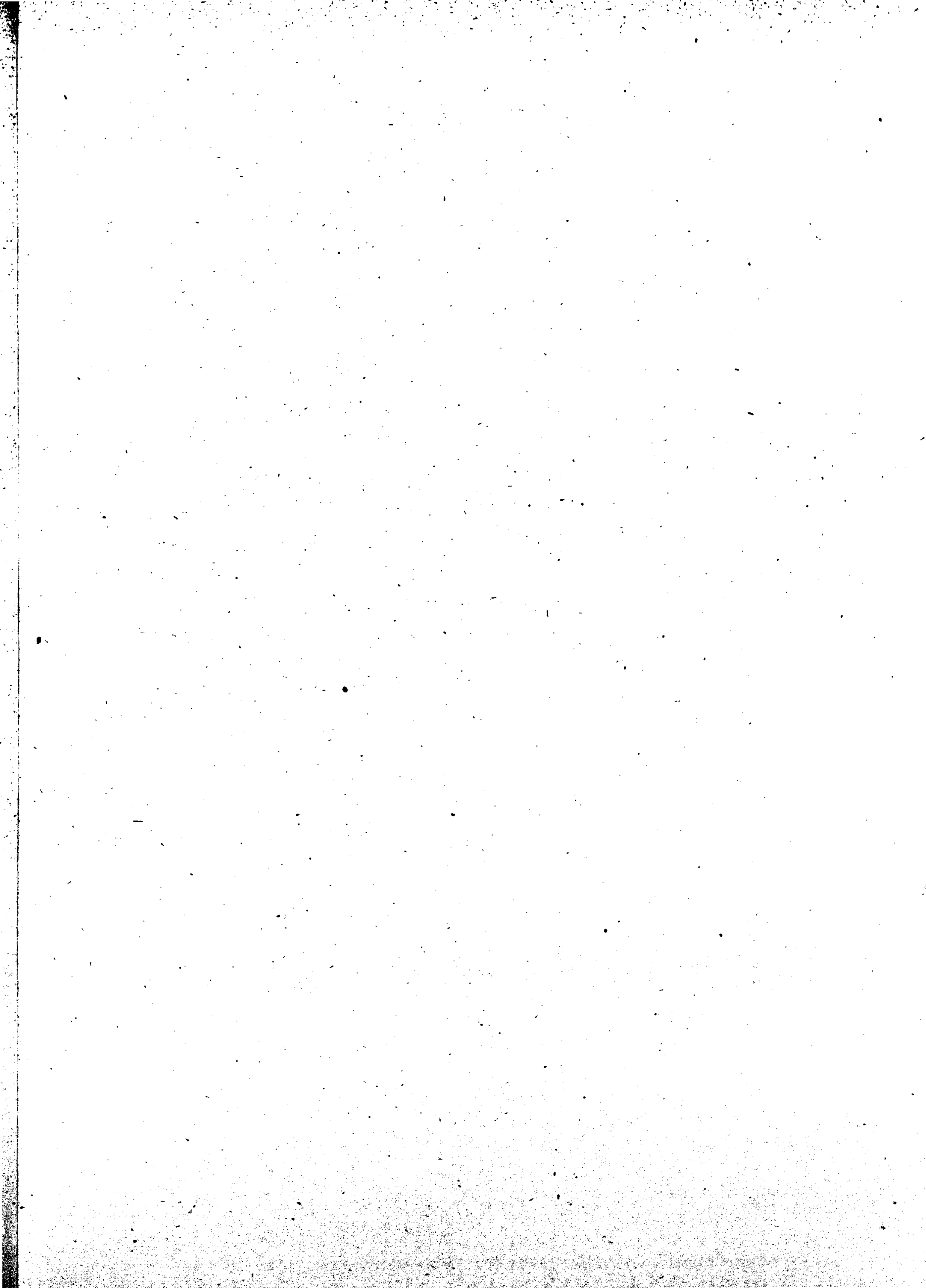




Erscheint am 1. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Auslieferungsstelle für den Buchhandel: N. Simrock G. m b. H., Leipzig. Geschäftsstelle des Verlags: Melos-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Weißensee Berliner Allee 57. Fernruf: Ws. 653 712 736 126 (Druckerei). — Chefredakteur: Fritz Windisch, Bln.-Niederschönhausen, Lindenstr. 35b Fernruf: Pankow 3057. Auslandsredaktion: F. Sanders, Amsterdam, 3 Jacob Obrechtstraat. Verantwortlich für den Inseratenteil: C. Bergmann, Berlin-Weißensee. Fernruf Ws. 653. — Preis des Einzelheftes Mk. 4.— (Ausland Mk. 8,–), Viertelj.-Abonn. Mk. 10.— (Ausland Mk. 20,—) einschl. Zustellung. — Postscheckkonto 102166 Berlin. — Anzeigenpreis für die Künstleradressentafel die zweigespaltene Zeile per Jahr (12 Aufnahmen) Mk. 30.—, Zahlung hierfür in Teilbeträgen nach Übereinkunft gestattet. — Insertionspreise: 1/1 Seite Mk. 600.—, 1/2 Mk. 350.—, 1/4 Mk. 200.—, 1/8 Mk. 125.—. Verlegerrabatt 25 %, Wiederholungsrabatt 10 %.

Nr. 9 — Berlin, den 1. Juli 1921 — II. Jahrgang

INHALT



Musikalischer Exotismus

Von Erich M. v. Hornbostel

I.

Im Jahre 1625 sieht Paris das Ballet de cour „La Douairière de Bilbahaut", in dem „Amerikaner" mit einem sechstönigen Gongspiel und vier Sackpfeifen auftreten. Dieser vielleicht früheste Beleg von musikalischem Exotismus — den ich einem Hinweis von Prof. Curt Sachs verdanke — ist in mehr als einer Hinsicht bezeichnend. Eine späte Kultur sieht sich nach Anregung in der Ferne um. Paris, das sich in unsern Tagen zuerst für Negerplastik begeisterte, sucht schon vor 300 Jahren nach einem dernier cri. Der Schautanz verlangt, mehr als das Drama, mehr als jede andere Kunst, Stimmungsreiz durch Ausstattung und Farbe. Um die Stimmung des Fremdartigen zu geben, wendet man sich nach der „neuen Welt", die, dreizehn Dezennien nach ihrer Entdeckung, trotz Conquista und Ausbeutung, noch immer geheimnisvoller und unbekannter ist, als sonst irgend ein Erdenwinkel. Man charakterisiert die „Wilden" durch das Augenfällige und Greifbare: das Kostüm. Aber noch wird der Abstand der Kulturen unterschätzt: man ahnt nicht, daß Gong und Sackpfeife zwar in Paris ungebräuchlich, aber späte Erzeugnisse reifer Kulturen sind; daß jenes, wenn es wirklich im Inkareich bekannt war, aus Südost-Asien dahin verschlagen ward, daß die persisch-arabische Sackpfeife durch die Kreuzzüge wohl nach Europa, nie aber nach Amerika kam. Aber auf kulturgeschichtliche und völkerkundliche Genauigkeit kam es in keiner Weise an. Tracht und Sitte der alten Welt, selbst die der eigenen Vorväter, waren nicht so allgemein bekannt, daß die des neuen Indiens ihnen hätten entgegengesetzt werden müssen. Und wieviele würde heute das Gong als unprimitiv und der Dudelsack als amerikafremd stören? Für die von Klavier und Grammophon getragene Kultur sind sie exotisch, und damit gut.

Um 1730 nennt François Couperin das vorletzte Stück seiner letzten Clavecin-Suite „Les Chinois". Nur im Gegensatz zu „L'Exquise" und „Les Pavots", die vorangehen, spüren wir noch von ferne die feine Chinoiserie — etwa an der ungegewöhnlichen Phrasierung des $^6/_4$-Takts am Anfang oder an der klingelnden Wiederholung der Sechzehntel im zweiten Teil. Aber ohne den Titel würden wir sie überhört haben und im Wesentlichen gehört auch dieses Stück, wie die anderen, nach Form und Ausdruck seiner Zeit und seinem Lande, die von chinesischer Musik nichts wußten. (Notenbeispiel 1.) Der Clavecinsatz konnte das Programm nur mit denselben Mitteln ausführen, die auch für das Auge die Chinoiserie schufen: den Exotismus, den Couperin täglich an Palästen, Gärten, Porzellanen sah, brauchte er nur ins Musikalische zu übersetzen. Das Spitze, Sprunghafte, Zierlich-Spielerische; die Form, die so selbstsicher geworden war, daß sie alle Schwere überwinden durfte durch Auflösung in unendlich verschlungene Kurven, trippelndes Zickzack, ins Nichts auslaufende Schnörkel, ohne doch haltlos zu zerflattern; das Barbarisch-Wilde abgewandelt und umgezüchtet zum allenfalls noch Grotesken — das war es, was das Rokoko an chinesischer Keramik sah und sich verband. Hier aber war das Fremde nicht der Widerspruch, vielmehr nur eine neue Nuance des Eigenen. Nicht der Zufall allein, daß die Kaolinschmelze den Ostasiaten früher bekannt war, hat das Abendland an China verwiesen. Chinesische Porzellane waren schon im siebzehnten Jahrhundert importiert worden, aber erst das Rokoko nahm sie als

Äußerungen eines verwandten Kunstwillens und Geschmacks. Das war vielleicht ein Mißverstehn, und die scheinbare Konvergenz ist vielleicht nichts als eine Rückwirkung der Wünsche europäischer Auftraggeber. Immerhin: die Verschmelzung in der Chinoiserie ist eine so vollkommene, daß sie noch auf uns wie eine innere Notwendigkeit wirkt. Und wir sehen mehr darin, als eine parvenuhafte Geste, wenn die Mandschukaiser Kanghi und Kienlung von französischen und italienischen Künstlern Paläste erbauen, Parkanlagen mit Wasserkünsten, Irrgärten und gestutzten Bäumen schaffen ließen, deren reines Rokoko durch keine chinesische Zutat getrübt wird.

Erst das ausgehende XVIII. Jahrhundert erhält genauere Kenntnis von der Musik der östlichen Kulturen. Der Jesuitenpater Amiot schickt 1776 aus Peking eine Abhandlung über die chinesische Musiktheorie, die, auf den Darstellungen des Enzyklopädisten Huai-nan-tze (gest. 122 v. Chr.) und des gelehrten Prinzen Tsai-yü (1595) fußend, wie eine Offenbarung wirken mußte. Die Lehre, daß 12 Quintenschritte die Stufen der chromatischen Leiter liefern, der letzte wieder zum Ausgangston zurückführt, und ihre Einordnung in die allgemeinsten Zusammenhänge des Weltgeschehens, diese Lehre, als deren Schöpfer den Chinesen die mythischen Kulturbringer der grauen Vorzeit galten, war nichts anderes als die an den Namen des Pythagoras geknüpfte klassische Grundlage unseres eigenen Musiksystems. Dem Klassizismus enthüllte sich nun das Ideal der griechischen Harmonia, der Gedanke des Waltens der erhaben einfachen Naturgesetzlichkeit in allem Geschehen, auch in der Kunst und zumal in der Musik, als Vermächtnis der ältesten Menschheit des Ostens an die Antike. Zeitliche und räumliche Entfernungen schwanden vor dieser allverbrüdernden Menschlichkeit. Die Melodie, die der Père Amiot aus der chinesischen Notation übertragen hatte, „Le Satin à feuilles de Saule“ (Bsp. 2.), sah denn auch weder barbarisch noch bizarr aus, höchstens ein wenig archaisch, da sie die vierte und siebente Stufe und damit den teuflischen Tritonus vermeidet, wie die schottischen Volkslieder, aber auch so einfach, urwüchsig, klar und unverkünstelt, wie diese. (Ihr einen „eigentümlichen Charakter barocker Häßlichkeit“ zuzuschreiben, blieb Sokolowski — Ambros, I. 525 — vorbehalten.) Rousseau übernimmt sie in sein Dictionnaire de Musique, verfälscht sie aber, indem er die Septime einführt und, unbekümmert um den Periodenbau und das getragene Tempo, jeden Doppeltakt zu einem im halben Zeitmaß zusammenzieht, was schon De la Borde (Essai sur la Musique, I. 145 f., 1780) tadelt. In dieser Gestalt von Weber harmonisiert wird sie endlich zu einem kleinbürgerlich harmlosen Marschliedchen und damit, wie Christian Morgenstern sagen würde, ein durchaus deutscher Gegenstand. (Bsp. 3.)

Am Ausgang der Romantik mit ihrer Schwärmerei fürs Pittoreske steht der zu Unrecht kaum bekannte Vorläufer jüngster Franzosen: Giulio Ricordi (J. Bourgmein). Unter den 15, Liszt gewidmeten, „charakteristischen“ Serenaden für Klavier zu vier Händen hat die „chinesische“ so wenig mit dem Reich der Mitte etwas zu tun, als die „indische“ oder „ägyptische“ mit diesen Ländern. (Bsp. 4.) Wahrscheinlich hatte der Komponist nie eine chinesische Melodie gehört, vielleicht nicht einmal im Notenbild gesehen, und auch die ostasiatischen Tonwerkzeuge sind ihm wohl unbekannt geblieben. Griesgrämige Pedanten mögen ihm das vorwerfen, die sich nicht freuen können an der entzückenden Chinoiserie, dem Zittern der Porzellanglöckchen, dem Klangreiz der künstlichen Aeolsharfe, die durch das Glissando hervorgezaubert wird, das, verklungen, die Obertöne nicht-angeschlagener Saiten heimlich zum Mittönen gebracht hat. (Und wirklich befestigen die Kinder in Ostasien im Frühling an ihre Papierdrachen — auch die haben wir von dort! — mit einer Bambusfiber bespannte, einsaitige Musikbögen, die zu den ältesten Saiteninstrumenten gehören,

die wir kennen. Auch die Saiten der Vina klingen, nach einem indischen Gedicht, im Winde, wie die Harfe Davids. Der Liebling der Romantik hat eine lange Ahnenreihe und ist, wie ja unsere Musikinstrumente ohne Ausnahme, aus dem Osten eingewandert.)

Die neue Blüte, die seit dem Beginn unseres Jahrhunderts der Schautanz erlebt, konnte nicht ohne Rückwirkung auf die musikalische Produktion bleiben. Auch sie ging, spätromantisch, vom Klassizismus aus: Elizabeth Duncan, die Landsmännin der Burne Jones und Rosetti, läßt ihre Schwester, zum Entzücken der künstlerischen Erben des älteren Kaulbach, nach griechischen Vasenbildern tanzen. Und noch das russische Ballett erfüllt ein Ideal Adolf Hildebrands, wenn es „L'Aprèsmidi d'un Faune" als Flachrelief gibt. Aber die Archäologie liegt uns heute weniger, als das Exotische, auch in der Erneuerung bleibt uns das Alte alt, die klassische Ruhe, das Ausgeglichene und Runde sind uns tot, die ungezügelt ausbrechende Vitalität Strammscher Verse, Marcscher Linien glauben wir in den Liedern der Salomonier, den Schnitzwerken der Neuseeländer zu spüren. Die Tänze der rhythmisch allen anderen Rassen überlegenen Westafrikaner, im Durchgang durch die Maschinenkultur der Yankees abgekühlt, sind ganz unser geworden. (Während der Schubertsche Walzer bereits auf der Vorstadtbühne volkstümlich verkitscht wird.) Noch ist das Artistische, das die nun schon ältere Generation wollte, nicht überwunden. In ihm lebt die Chinoiserie des Rokoko noch einmal auf: „Die grüne Flöte" eine chinesische Pantomime, verband sich vollkommen einheitlich Mozartscher Musik. Aber schon bei Debussy steht neben dem „Hommage à Rameau" der Cake-walk Golliwoggs.

Ein kleines Orchester, das die Tänze der Grit Hegesa mit ganz uneuropäischen Klangfarben untermalte, ließ erkennen, daß die Ferne uns noch immer etwas zu geben hat. Was, sagt Jaap Kool in den Vorbemerkungen zum Klavierauszug seiner Tanzszenen (der jetzt bei Fürstner erschienen ist): Rhythmus, Disharmonie, Instrumentalklangfarben, engste Verschmelzung von Musik und Tanzbewegung. Die letzte ist in höchster Vollendung erreicht worden, indem Komponist und Tänzerin, was wohl sonst noch nie geschehen war, ihre schöpferische Arbeit gemeinsam durchführten. Um die Bereicherung unserer Palette ist Kool besonders bemüht. Namentlich die Metall- und Holzplattenspiele javanischer und hinterindischer Orchester, deren Klangreiz noch jeden Europäer, der sie hörte, bezaubert hat, verdienten auch bei uns aus dem Varieté ins Orchester und hier vom Schlagzeug zu den melodietragenden Instrumenten aufzurücken. Dazu müssen wir freilich — was Jaap Kool eben tut — die Technik ihrer Herstellung, die im Orient auf Jahrhunderte langer Erfahrung ruht, studieren und vervollkommnen. Daß unsere Harmonik von den Exoten etwas lernen könne, möchte man zunächst bezweifeln; erkennen wir doch in der außereuropäischen Mehrstimmigkeit, wo sie überhaupt vorkommt, verschiedene Vorstufen unserer eigenen, in der sich gerade der Zusammenklang auf Kosten melodischer und rhythmischer Gestaltung einseitig entwickelt hat. Aber es scheint fast, als hätten wir in drei Jahrhunderten aus der klassischen Kadenz und ihren Dreiklängen alles herausgeholt, was keimfähig war, und müßten nun an einen älteren Bahnpunkt zurückkehren und von da in anderer Richtung neue Wege suchen. Freilich hören wir heute die polyphonen Formen des XIII. Jahrhunderts mit anderen Ohren. Daß das Parallelenverbot noch nicht bestand, ist uns, da wir uns nicht mehr dran kehren, eine neu eroberte Freiheit; wir lieben das Gegeneinander scharf geprägter melodischer und rhythmischer Individuen, die sich unnachgiebig behaupten, weil wir inzwischen gezwungen worden sind, immer reichere Gewebe unverwirrt zu erfassen; die Dissonanzen, die kein Kompromiß

mildert, sind uns nicht etwa bloß erträglich, weil wir sie überhören, wir freuen uns ihrer Kraft, die ihnen erst im Gegensatz zu Wohlklängen zuwuchs, die uns schal geworden sind. So haben die Quintenparallelen, die Sekundenklänge, die heterophone Stimmführung des äußersten Morgenlandes, die unsere Großväter kaum ohne Gänsehaut hätten hören können, wieder neue Reize gewonnen. Aber auch das reine, ohne Rücksicht auf den Zusammenklang gewachsene Melos drängt, gerade indem es klassischer Harmonisierung widerstrebt, zu neuem harmonischen Ausdruck. Der Versuch phantasiearmer Amerikaner, Indianerlieder mit salonfähigen Dreiklängen zu garnieren, konnte der neuen Welt freilich nicht die erhoffte Nationalmusik geben. Die Weisen der Fremdvölker sind kein Rohmaterial, das sich importieren und in den Werkstätten des weißen Mannes industriell verwerten ließe. Dem Künstler aber wird sich der vor der Natur empfangene Eindruck und selbst das unter dem Zwang überlieferter Auffassung Mißverstandene umsetzen zu charakteristischen, aus seinen eigenen Mitteln formbaren Gestalten.

So ist denn auch für Kool die exotische Musik nie Vorlage, immer nur Anregung. Das D-moll und der Ragtime-Rhythmus der Hauptthemen, die das Gleichmaß der Vierzeitigkeit unterbrechenden 3/4-Takte, das geschrapte Sandpapier des „Chinesischen Tanzes“ (Bsp. 5.) sind durchaus abendländische Ausdrucksmittel, und kein Chinese klettert seine Fünfstufenleiter mit der grazilen Behendigkeit hinauf, wie es das erste Thema des Trios tut. Die durch Tonwiederholung weiblichen Endungen im folgenden Thema sind auch chinesischen Originalmelodien eigentümlich. Aber hatten wir sie nicht eben in dem Rhythmus ♫♫ ♫ —, der nicht chinesisch ist, bei Couperin als Chinoiserie verstanden? Und der gleiche Kunstwille läßt, 200 Jahre später, denselben Rhythmus Kool noch einmal einfallen.

Die letzten Jahrzehnte haben in unsere Museen und Archive ein reiches Material musikalischer Phonogramme aus allen Ländern der Erde gebracht. Wir wissen jetzt endlich nicht nur wie exotische Musik, von europäischen Hörern gelegentlich flüchtig aufgezeichnet, aussieht, sondern wie sie wirklich klingt. Für den Wissenschaftler — den Ethnologen, Musikhistoriker, Psychologen und Ästhetiker — ist das ein unschätzbarer Gewinn; der Musiker wird oft eine arge Enttäuschung erleben. So werden den meisten die gegebenen Proben musikalischer Chinoiserie besser munden als das aus einem Pekinger Phonogramm Dr. Herbert Müllers übertragene Beispiel, das wir zum Vergleich noch anfügen. (Bsp. 6.) Man muß es sich, um den richtigen Eindruck zu erhalten, auf der Mundharmonika geblasen denken. Denn der Ausführung des Originals diente ein Shêng, jene „liebliche Chineser Orgel“, die um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts Europa die Bekanntschaft mit der durchschlagenden Zunge vermittelte und zur Entwicklung des Harmoniums den ersten Anstoß gab. Auch sollte man, was uns schwer fällt, Harmonisierungsgelüste unterdrücken. Die neben Oktaven, Quinten, Quarten auftretende kleine Sexte will nicht als Vertreter eines Durdreiklangs verstanden sein; und das leiterfremde c_2 im 6. Takt ist stark erhöht, der Zusammenklang ist hier keine Quinte, sondern ein besonders dissonanter, weil unreiner Tritonus. Dagegen tut man gut, die Quarten- und Quintenbeziehungen stark zu beachten: *a-e* beherrscht die mit a, *d-a* die mit b und *e-h* die mit c bezeichneten Teile („Tonika, Subdominante und Dominante“, wenn man diese Ausdrücke nicht im Sinn unserer Harmonie versteht). Die Begleitung betont nur einzelne Stellen durch größere Klangfülle, schon daran wird klar, daß die Melodie — wie im griechischen Altertum und noch lange danach — in der Unterstimme liegt. Wie im Organum des X. Jahrhunderts benützen Anfang und Schluß nur die dem Einklang nächststehenden Oktaven. Melodischer

und rhythmischer Duktus bestätigen die Glaubwürdigkeit von Père Amiots Übertragung. Bewundernswerte Formvollendung charakterisiert, wie alle ostasiatischen Melodien, auch diese. Von den fünf sechstaktigen Zeilen hebt sich die mittlere durch die Ausweichung in die Dominant-Tonalität als Höhepunkt heraus, variiert die vierte die beiden ersten (durch die abfallende Rückleitung von der Dominante zur Tonika in a_3, die Transposition von b_2 auf die Oberquarte in b_4), verzögert die letzte die Rückkehr zum Ausgangspunkt, indem sie, rekapitulierend wie unsere Konzertkadenz, Motive der zweiten und vierten Zeile ineinanderflicht. Solche Feinheiten — an denen auch die chinesische Dichtung reich ist — kann ebenso mühelos hervorbringen wie selbstverständlich genießen nur ein Volk, dessen einheitliche künstlerische Kultur in unabsehbar langer, stetiger Entwicklung gereift ist und nun alles Leben und jede Gesellschaftsschicht gleichmäßig durchtränkt. Unserm Ohr entgehen sie, und wer sie aus dem Notenbild mühsam herausknobelt, wird seine Entdeckerfreude nur philologisch gerichteten Fachleuten mitteilen können. In der Nachahmung würde das Kunstvolle künstlich, das Blühende trocken und staubig, das naturgesetzlich Gebundene pedantisch wie ein deutscher Hexameter oder Alexandriner.

Noch einmal: Goethes Diwan heißt und ist west-östlich, Gaugin malt Kanakerinnen und tahitische Landschaft französisch, Mahler singt, über chinesische Gedichte hinweg, das Wiener Lied von der Erde. Aber der Spießbürger als Mamamouchi mit Fez, bestickten Schnabelschuhen und Nargileh in seinem echten türkischen Rauchzimmer ist nicht weniger lächerlich, als der Negerhäuptling mit Zylinder, Manschetten und Monokel.

II.
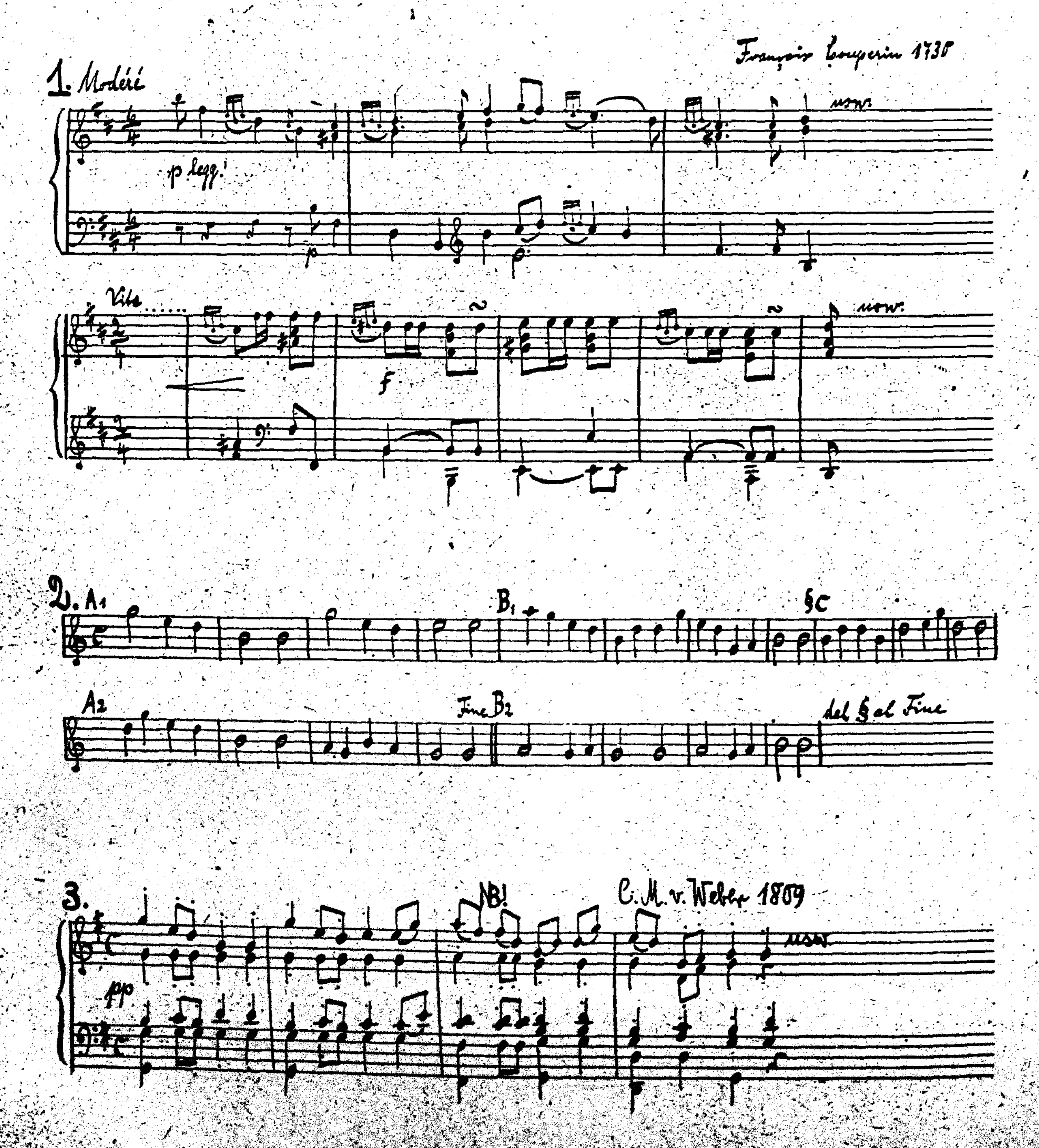
Es ist nicht bloßer Zufall und reine Willkür, daß wir das Wesen des musikalischen Exotismus gerade an „chinesischen" Kompositionen zu erläutern versucht haben. Zwar hätten die „Türkenopern", die „Arabesken" und Bilder aus dem (näheren) Osten ebenso vielfältige Beispiele liefern können, und wahrscheinlich hätte die Vergleichung mit Originalen aus der islamitischen Welt einen noch krasseren Abstand ergeben. Denn das jeder Mehrstimmigkeit feindliche, von Ornamenten überwucherte und die Linienführung mit allen Mitteln verschleiernde Melos der Semiten und Hamiten ist dem Wesen abendländischer Musik gänzlich fremd. Der Osten und Südosten Asiens dagegen ist uns durch Turkvölker und kaukasische Stämme enger verbunden: Rußland kennt noch, wenn auch in harmonischer Umbildung, heterophone Formen (in denen Thema und Variationen zugleich erklingen), und durch das einfache, vierzeitige Taktmaß, den klaren, harten Kontur und noch manch anderen, schwer in Worte zu fassenden Zug erscheinen chinesische, tatarische und abendländische Melodien irgendwie verwandt. Aber ausschließlich den fremden Hochkulturen hat sich der musikalische Exotismus bisher zugewandt, die Völker Amerikas, Ozeaniens und des nicht-islamitischen Afrika, die „Primitiven" Südasiens und Australiens blieben ausgeschlossen — (auch Stravinskis Rhythmik hält sich nur an den Ragtime der Freigelassenen). Deren Gesänge sind uns freilich erst in den letzten Jahrzehnten und nur durch Gelehrtenarbeit allmählich bekannt geworden. Aber der Grund dafür, daß kein Musiker sich um sie kümmert, liegt tiefer.
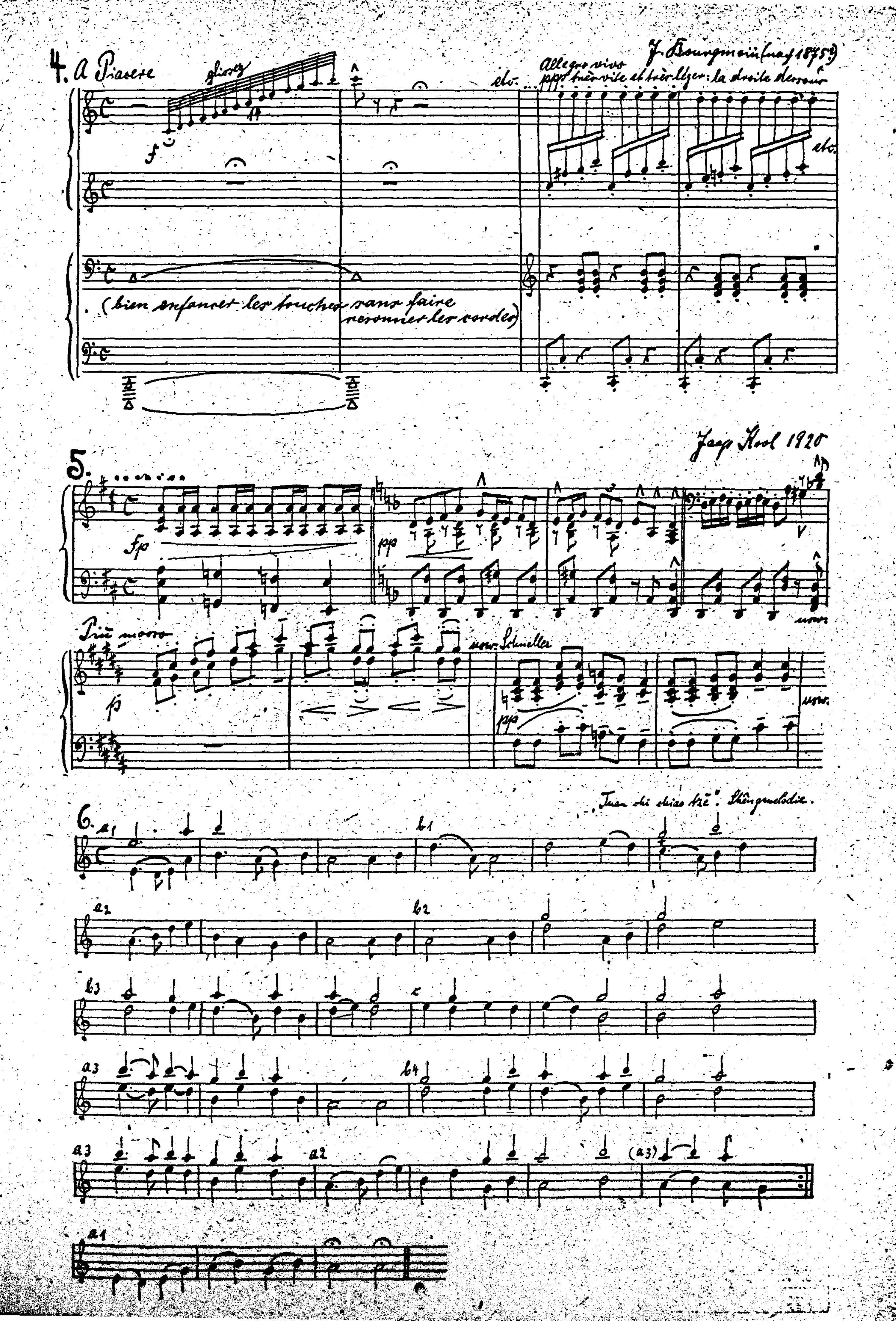
Nichts charakterisiert den Menschen besser, als die Art, wie er sich bewegt: Gang, Haltung, Geste, Mienenspiel, Tonfall, Handschrift sind der untrügliche Ausdruck seines Wesens. Im Vorbeigehen erhascht, bleibt der Ausdruck eines Gesichts im Bewußtsein lebendig, wenn sein Bild schon verlöscht ist. Wir erinnern uns einer

Haltung noch, nicht mehr der Gestalt, erkennen im Porträt oft nicht, doch am Schrift den Freund, am Flug den Vogel oder Falter. Das Kind fürchtet den Hampelmann, nicht die Puppe, nur vor Bewegtem schreckt Wild auf, nach toten Fliegen schnappt kein Frosch. Jedes Geschöpf, selbst erst ganz lebendig in der Bewegung, muß Bewegung leichter wahrnehmen und erkennen als starre Dinge, braucht vor allem sie in Übung und Spiel. Sich fühlt es — und hieran hat die Natur die Lust gebunden — nie stärker als im eigenen Tun, und im Tun drückt es ganz sich aus und kann gar nicht anders. Gewiß formt sich die Bewegung nach dem Zweck, und im zweckfreien Spiel nach der Anlage des Körpers und in den Bahnen, die die Situation vorschreibt: so wird der Reigentanz der Schimpansen um einen Pfahl (den Dr. Köhler beobachtet hat) zum rhythmisch und räumlich stilisierten Gänsemarsch im Kreis. Vielleicht würden Orangs und Gorillas in der gleichen Lage sich ähnlich benehmen, aber für den Kenner — auch für den Schimpansen selbst — sicher nicht schimpansisch. Die Bewegungsart kennzeichnet nicht nur die Person, sondern, und vielleicht noch mehr, die Rasse. Die hamitischen Hirtenkönige in Ruanda verraten noch heute, auch ohne jede anthropologische Maßzahl, allein durch ihre Haltung die Verwandtschaft mit Amenophis IV. Die Pariserin geht anders als die Wienerin, anders gestikuliert man in Rom, anders in Lemberg, anders in Kairo und anders in Dar-es-Salam. Bei den weltweit verbreiteten Fadenspielen (die Europa zum vierhändigen „Abnehmen" verlangweilt hat) mag der Mikronesier, der Andamanese und der Westafrikaner gelegentlich zu genau derselben Figur gelangen, aber auf ganz verschiedenen Wegen. Und wenn man die Figuren der verschiedenen Völker nachmacht, spürt man am eigenen Leib, wie charakteristisch der Bewegungstypus jede Rasse von der anderen unterscheidet. Durch die Bewegung müssen die Rassen ihren Stil auch allem Werk der Hände mitteilen und so geht noch in Bauten, Tracht und Gerät etwas von ihrem eigensten Wesen ein. Nur wird es hier durch Herkommen, technischen Zwang und Gebrauchszweck verdunkelt. Von diesem letzten wenigstens sind die Künste, wenn auch nicht immer vollkommen, frei und darum bessere Zeugen auch für den Anthropologen. Es ist nicht bloß willkürlich deutelnde Phantasterei, wenn jemand dieselben Züge erkennt im leiblichen Gehaben eines Volkes und allen Erscheinungen der Kultur, die es trägt. Denn die Überlieferung geht nicht nur durch Auge und Ohr von den Älteren auf die Jüngeren, sondern durch das Blut von Ahnen auf Enkel über — sonst wäre sie nicht so zäh. Und das von außen Zugetragene kann nur dann und nur insoweit aufgenommen werden, als es dem ererbten Wesen der Rasse nicht zuwider ist, und wird auch dann noch umgeprägt mit dem eigenen Stempel.

Daß es so ist, wird sinnfällig am Melos. Menschen, die Melodien singen, nicht Töne zusammen- und Punkt gegen Punkt setzen, können es nur so, wie ihre Natur es erlaubt. Das Lied ist, wie die Sprache, tönende Geberde, von der der Glieder ursprünglich nicht gelöst. Die Bewegung, die da laut wird, ist so sehr Kennzeichen der Rasse, daß, würde nichts anderes die einheitliche Abstammung aller Indianer, von den Polareskimo bis zu den Feuerländern, und ihre Herkunft aus dem Nordosten der alten Welt beweisen, die Gesänge allein jede andere Annahme ausschlössen. Und ein Blinder müßte die drei Stämme, die in Ruanda beisammen leben, die hamitischen Watussi, die bantusprechenden Bahutu und die kleinwüchsigen Batwa auseinanderkennen, sobald sie singen. Ein vlämisches und ein wallonisches Volkslied wird, auch ohne Text, jeder unterscheiden, und jeder wird hören, welches Breughels und welches Foucquets Rasse gehört. Zu so sicheren Entscheidungen können verwaschene Merkmale nicht führen. Dennoch läßt sich die typische Bewegungsgestalt weder in Worten beschreiben, noch begrifflich zergliedern. Nicht

der Rhythmus allein beſtimmt ſie und das Tempo, ſie iſt deutlicher noch gezeichnet in der melodiſchen Linie, im Auf und Ab, in Schritt und Sprung, Zacke und Rundung, im Gleiten und Perlen, Anſchwellen und Verhauchen. Was ſie ausdrückt, iſt nicht notwendig Freud und Leid, Andacht, Liebesſehnen, oder die Wut über den verlorenen Groſchen. Aber immer die Luſt am Singen und die beſondere Bewegtheit des Sängers. Ihre Bewegung mitzumachen, kann kein Hörer laſſen, er hörte denn Töne und nicht die Melodie. Aber er kann ſie nur mitmachen nach ſeiner Art. Wenn die des Sängers Art verwandt iſt, wird er ihn lieben, wenn nicht, einen Augenblick böſe, gleichgültig oder verwundert ſtehen bleiben, je nachdem, und dann heimkehren zu ſeinen Leuten.




4. A Piacere
gliss.
Allegro vivo
ppp très vite et très léger: la droite dessous
etc.
(bien enfoncer les touches sans faire résonner les cordes)
5.
Jaap Kool 1920
Più mosso
usw. Schneller
usw.
6.

Die neuen Aufgaben des deutschen Chorgesanges

Von Dr. Hugo Leichtentritt

I.

Die weitreichende Umstellung der bestehenden Einrichtungen neuen Zielen entgegen, eine Folge der Not unserer Zeit auf allen Gebieten des öffentlichen und privaten Lebens führt auch zu einer Neuordnung des Chorwesens, das während des verflossenen Jahrhunderts eine so weitverzweigte und tragkräftige Stütze gerade des deutschen Musiklebens war. Die großen gemischten Oratorienchöre, der Stolz unserer musikbeflissenen Städte müssen sich wegen der Kostspieligkeit der Aufführungen, der orchestralen Veranstaltungen Einschränkungen auferlegen, von denen man nur wünschen möchte, daß sie der künstlerischen Sache keinen zu großen Schaden zufügen werden. Gebieterisch drängen die Verhältnisse zu einer Vereinfachung des großen und verwickelten musikalischen Apparates und so werden wir dem a cappella-Gesang wieder näher geführt, oder der Verwendung eines kleineren, anspruchsloseren Begleitkörpers, dem Kammerorchester. Es gilt nun aus der Not eine Tugend zu machen und darüber zu wachen, daß aus der Sparsamkeit in den Mitteln nicht eine Dürftigkeit des Inhalts entstehe, sondern daß eine neue, echte Kunst emporsprieße, die mit frischem Geiste die Grenzen, aber auch die noch unausgeschöpften Möglichkeiten dieses uns auferlegten kleinen Rahmens erkenne, seine Vorteile ausnütze. Dann wird sich die notgedrungene Beschränkung als ein künstlerischer Segen erweisen, und wir werden einen aus den Nöten, Sehnsüchten und Hoffnungen unserer Zeit geborenen, lebenskräftigen Kunstzweig emporwachsen sehen. Es sei zunächst nur vom Männerchor die Rede, vielleicht der populärsten Form musikalischer Betätigung in allen deutschen Landen. Man kennt seine Geschichte und sein Wesen. Aus den Liedertafeln entstanden, wurde er bald mit dem in Deutschland üppig wuchernden Hang zur Vereinsmeierei verkoppelt: die Turner, Studenten, Lehrer, Handwerker, Arbeiter, Kaufleute, Beamten usw. fröhnten in tausenden von Vereinen der Geselligkeit, mit Bier, Tabak, Tanz, „verschönt" durch den Chorgesang der Mitglieder. Allerlei außerkünstlerische Tendenzen wurden mit Chorgesang eingewickelt und beschönigt. Die Kriegervereine pflegten soldatische, vaterländische Gesinnung, andere Vereinigungen wiederum Kastengeist, Streberei, Unduldsamkeit, allerlei mehr oder weniger löbliche politische Zwecke von der starrsten Reaktion über die biedere stumpfe Spießergemütlichkeit hinweg bis zu verwegenen Kampfrufen des äußersten linken Flügels, dies alles mit Chorgesang der deutschen Männer verbrämt. So vielfältig diese Tendenzen, so verschiedenartig ist auch der Gehalt dieser Chormusik. Alles in allem genommen ist, von geringen Ausnahmen abgesehen, ihr künstlerischer Wert kaum von Belang. Der herrschende Geist jedes Zeitalters hat auch auf die Männerchöre abgefärbt, die wir in vielen Schattierungen besitzen, von simpler Harmlosigkeit zu platter Banalität, unerträglicher Sentimentalität, andererseits auch in anspruchsvollem Aufputz zu der „effektvollen" Chorballade gesteigert mit ihren grob aufdringlichen Tonmalereien. Es gehört zu den Verdiensten Kaiser Wilhelms II., daß er versuchte, in dem von ihm angeregten „Volksliederbuch" den Chorgesang zu reineren Quellen zurückzuführen, und es soll nicht verkannt werden, wie viel Verdienstliches in diesen Volksliederbüchern niedergelegt ist. Indes heißt es die

Aufgabe nur zum Teil verſtehen, wenn man meint, mit mehr oder minder kunſtvoll bearbeiteten Volksliedern aus alter Zeit wären die Bedürfniſſe des Männerchores völlig gedeckt. Jetzt erſt, nach den Qualen und Wirren von Krieg und Revolution iſt die Zeit gekommen, in der man nicht nur ahnen, ſondern klar ſehen kann, welche künſtleriſchen, volksbildenden, kulturfördernden Kräfte auch im Männerchor ſchlummern. Ja, mehr als das, man beginnt auch ſchon den Weg dieſem neuen Ziel entgegen zu finden und die erſten Blüten einer edleren, reineren und größeren Kunſt liegen ſchon vor. Unter den wenigen Muſikern, die mit klarem Sinn, warmem Herzen und reger Phantaſie dem Chorgeſang neue Wege weiſen, ragt Erwin Lendvai hervor, von deſſen einſchlägigen Werken heute berichtet ſein möge.

Alle ſeine Werke für a cappella-Chor oder Chor mit Begleitung von Kammerorcheſter zeichnen ſich zunächſt durch das aus, was ſie vermeiden, nämlich jede Rückſicht auf den verbildeten, populären Geſchmack, andererſeits aber auch jedes Zugeſtändnis an die verſtiegene artiſtiſche, angeblich moderne Mode des Tages. Lendvai iſt weder ſimpel und ſeicht, um den Maſſen zu gefallen, noch gefliſſentlich „intereſſant“ und geſucht raffiniert, um die Zuſtimmung der muſikaliſchen snobs zu erlangen. Schon aus der ſorgſamen Wahl ſeiner Texte redet vernehmlich ſein feines Verſtändnis für das Weſen und den Stil des Chorgeſanges, den man mit den Stichworten lyriſch und epiſch kaum genügend kennzeichnen kann. Zunächſt zu den Männerchören.

Sein op. 21 „Sechs Minnelieder“ für Männerchor a cappella (Verlag Simrock, Berlin) macht einen vollen und glücklichen Griff in die deutſche Vergangenheit. Er folgt hier den Spuren eines Johannes Brahms, ohne im mindeſten ſeine Selbſtändigkeit und ſeinen perſönlichen Ausdruck einzubüßen. Sechs ſchöne Gedichte alter mittelhochdeutſcher Minneſänger, des Walther von der Vogelweide, Konrad von Würzburg, Markgraf von Hohenburg, Friedrich von Sonnenburg, Gottfried von Neifen liegen dieſen kunſtvollen, echt chormäßigen Tonſätzen zu Grunde. Sie erneuern ſehr glücklich, ohne ins geſucht Altertümelnde zu verfallen, die klaſſiſche Chortechnik der großen Meiſter des 16. Jahrhunderts, eines Heinrich Iſaak, Ludwig Senfl, Stoltzer, Hofheimer. Mit dieſem im weſentlichen diatoniſchen, meiſterlich polyphonen Satz verbinden ſie eine melodiſche Erfindung, die ſich dem Duktus der alten Minnelieder des 12. und 13. Jahrhunderts in Rhythmik und Linienführung feinhörig angepaßt und ſchließlich einen durchaus modernen Klangſinn, der aus dem Enſemble der Stimmen eine Fülle und einen Wohlklang herausbringt, wie ſie der ſpröde Chorklang der alten deutſchen Meiſter ſelten aufweiſt. Alſo eklektiſche Züge, wenn man will. Indeſſen kann man einen Eklektizismus nur beglückwünſchen, der zu ſo ſchönen und kräftigen Ergebniſſen führt. Dem volkstümlichen Ton noch näher kommen die „Vier Lönslieder“ op. 27 (Verlag Schott's Söhne, Mainz). Wenige neuere Chöre ihrer Art halten ſich bei aller Sanglichkeit und Eingänglichkeit ſo fern von allen billigen Effekten, von jener Geſchmackloſigkeit, die von der populären Muſik faſt unzertrennlich zu ſein ſcheint. Den Sängern wird hier ohne Aufdringlichkeit, faſt ſpielend beigebracht, was Feinheiten in der Muſik ſind, welche Reize von gewählter Harmonik und rhythmiſchem Geſchehen ausgehen können. Ein kleines Meiſterſtück iſt in dieſer Hinſicht Nr. 2: „Das Scheiden“. Seine vier Strophen ſind nach Art des Strophenliedes behandelt, fügen aber an den letzten gehaltenen Melodieton der Oberſtimme einen überraſchenden Refrain mit jedes Mal wechſelnden Harmonien; die dritte Strophe variiert den Rhythmus ebenſo unerwartet wie ausdrucksvoll durch Austauſch

des $^4/_8$- mit dem $^6/_8$-Takte, und eine zarte Coda mit ausgesucht feinen harmonischen Farbentupfen sorgt für einen klanglich erfreuenden Abschluß.

In einen ganz anderen Rahmen eingespannt sind die „Flammen" betitelten „Hymnischen Gesänge" für Männerchor a cappella op. 26 (Verlag Schott's Söhne, Mainz). Hier werden mit Aufbietung aller Kunstmittel dem Männerchor neue, würdige Ziele gesteckt und neue, eindrucksvolle Wirkungen abgewonnen. Galten bisher nur das Lied und die Ballade, allenfalls die geistliche Motette als Gebiet des unbegleiteten Männerchors, so wird hier der Hymnus großen Stils, die Ode, dem Männergesang zugänglich gemacht. Es zeigt sich, daß der ernste, tiefe, etwas schwere, dickflüssige Chorgesang der Männerstimmen gerade für die Erhabenheit, die Kraft, die gedankliche Fülle, den ethischen Gehalt der Gedichte Karl Bröger's die angemessenen Ausdrucksmittel sind. Weder eine Solostimme, noch der gemischte Chor hätten dem männlichen, schweren Ernst dieser Dichtungen Genüge leisten können. Die sozusagen behördlich konzessionierten Männerchöre des älteren Schlages werden vielleicht hier und da Anstoß nehmen an dem leidenschaftlichen Schrei: Krieg dem Kriege, an dem revolutionären Ton dieser Gedichte. Es wäre bedauerlich, wenn ähnliche, jetzt überlebte und außerkünstlerische Bedenken gerade die besten und größten unserer Chöre von dem Studium dieser Lendvai'schen Tondichtungen zurückhalten sollen, denn ihre Schwierigkeiten und Ansprüche sind so bedeutend, daß nur Chöre von Rang mit ihnen werden zu Rande kommen. Der Stil dieser Chorhymnen ist eine glückliche Verschmelzung von altitalienischer Madrigaltechnik mit neuzeitlicher freizügiger Harmonik. Ich kenne in der Tat kaum einen neueren Komponisten, der sich in die klanglich unvergleichliche Schreibart des italienischen Madrigals des 16. Jahrhunderts, in die venezianische Doppelchörigkeit der Gabrieli so eingefühlt und eingelebt hat, wie Lendvai in diesem Opus. Daher wirkt diese alte Technik bei ihm nicht als ein antiquarisches Kuriosum, sondern sie erscheint unmittelbar lebendig und modern, zumal da sie in ihrer Wirkung erhöht wird durch eine sinnvolle, feinfühlige und energische Sprachbehandlung in der Deklamation und durch eine Harmonik, die in ihrer Differenziertheit an die Grenzen desjenigen heranreicht, was dem Chor überhaupt zugemutet werden darf. Ein weiterer Vorzug Lendvai's seine echt vokale Schreibweise, die nicht die menschliche Stimme mit einer Violine, Klarinette oder Trompete verwechselt. Die neun Stücke können jedes für sich vorgetragen werden, sind aber auch für eine zyklische Aufführung geeignet wegen der Abwechslung der Stimmungen, der Formen und Klanggebilde. Die ersten drei Stücke sind vierstimmig, mit gelegentlicher Ausweitung auf sechs und acht Stimmen. Nr. 1: „Abkehr vom Krieg" hat feierlich-ernsten, schweren und vollen Klang. Höchst eindringlich die Abwechslung zwischen homophonen, schlicht vierstimmig deklamierten Partien und und bildhaft belebtem, polyphonem Wechselspiel der Stimmen: heiß vor innerer Erregung beginnt die Musik aufzubrausen an Stellen wie „blutige Kurven, an den Himmel geschrieben. Wir lesen ab: Grab für Grab, drückende Lasten von Blei und Blut, Hunger, Seuche, Rachsucht, Übermut." Wie schmerzhaft gekrümmt bäumen sich die „blutigen Kurven" in Tönen, oder „das ganze Füllhorn irdischer Qualen" in breiter Biegung durch den ganzen Chor hin aufgerollt. Kürzer und mehr liedartig ist Nr. 2: „Aufschwung", in der Schreibart einem figurierten Choral angenähert, mit vollen, gehaltenen Strophenausklängen und ruhig dahinschreitender Viertelbewegung, die sich in interessanter Verflechtung durch alle Stimmen hindurchschlingt. Das einfachste und leichteste Stück des ganzen Zyklus ist die „Republikanische Hymne", Nr. 3, die jedoch, wie in den Versen der Dichtung so auch in der Musik als der am wenigsten überzeugungkräftige Teil des ganzen Werkes

mir erscheint. Dafür entschädigt Nr. 4, die so empfindungsvolle, von pathetischem Geist geschwellte, wie meisterlich gestaltete Anrede: „An einen Baum". Aus Bariton-Solo mit sechsstimmigem Doppelchor sind die Klangmittel gewonnen, deren Reichtum und Mannigfaltigkeit für die Begriffe von Männerchor wahrhaft erstaunlich sind, wenn etwa die beiden je dreistimmigen Chöre um das Solo herum miteinander dialogisieren, oder vom Solo sich zu immer feurigerem Ausdruck hinreißen lassen, oder wenn die Stimmen demütig flüsternd eine der anderen die melodische Phrase zutragen, oder schließlich das Gefüge aller sieben Stimmen sich in prächtiger Fülle ausbreitet. Zu Stücken wie diese Komposition und auch der folgenden Nr. 5: „Der Regenbogen" wird man in der neueren Chor-Literatur vergebens nach Seitenstücken sich umsehen. Sie begründen einen neuen Typus. „Der Regenbogen" ist ein lyrisches Intermezzo von heller Färbung, beschwingtem Rhythmus, voll feiner Züge, wie z. B. die entzückende Tonmalerei der Stelle: „Du Bogen bist das hohe Tor", mit der technisch virtuosen Behandlung des 16 Takte hindurchklingenden E, das von Stimme auf Stimme übergeht. Auch hier sind dem Bariton-Solo und sechsstimmigen Chor erlesene Wirkungen abgewonnen, dem befreienden Gefühl des Transzendenten in der Vorstellung entsprungen. Mit denselben Klangmitteln arbeitet Nr. 7: „Feierliche Nacht". Die Gestaltung ist hier noch kunstvoller, indem die sieben Stimmen bei aller melodischen Freiheit in die strenge Form einer Chorpassacaglia gefügt sind. Vom einstimmigen Beginn tritt in Abständen von je neun Takten Stimme auf Stimme hinzu, bis schließlich in breiter Tonflut alle sieben Stimmen ihren Klang ausschwingen lassen zu einem in mystischem Dämmer sich verlierenden Schluß.

Noch größere Ansprüche erheben die drei letzten Stücke des Bandes, alle für achtstimmigen Doppelchor gesetzt. Nr. 7: „Psalm der Wandlung" ist wahrhaft hinreißend durch die Kraft der Empfindung und die Bildhaftigkeit der musikalischen Gestaltung. Jedes Wort des Textes steht leibhaftig lebendig in Tönen dar: „Aufrecht steht der Krieg, lendengegürtet, und stößt in sein Horn, daß Berge dröhnen." Weiterhin sieht man ihn, wie er „durch Felder stampft", wie er die Wälder verheert „aufgeflammt in seiner Faust". Diesem Gemälde stellt sich im zweiten Teile der unbeugsame Wille zur Überwindung des Übels entgegen und in hymnisch begeistertem Schwung rafft der Schluß alle Klangfülle und innere Kraft zusammen. Diesem dramatisch bewegten, pathetisch durchzuckten Stück steht Nr. 8, das „Gebet zum Volk" als mehr hymnisch gegenüber. In machtvoller Architektur aufgebaut, imponiert dies Tonstück durch den ruhigen Fluß seiner Flächen, die großartige Kunst der Stimmverflechtung, die Inbrunst des Gefühls, die ekstatische in langem Anstieg erreichte Gipfelung seines Ausklangs. Mit dem machtvollen „Psalm der Gemeinsamkeit" (Nr. 9) schließt der Zyklus würdig ab. Wieder entringen sich der Doppelchörigkeit packende Tongebilde, wenn z. B. im einen Chor „der Sturm wühlt", während der andere Chor in markigen Rufen breite Akkordflächen hinstellt, oder wenn die beiden Chöre die Frage: „Willst du sie stützen" in Aufregung einander zurufen.

In Lendvai's „Flammen" ist ein bedeutendes Werk zu begrüßen, das volle Beachtung verdient. Auch für gemischten Chor und Frauenchor hat sich Lendvai mit nicht geringerer Einsicht und Sachkenntnis betätigt.

Unser Verhältnis zu gotischer Musik

Von Prof. Dr. Curt Sachs

Die Kunst weitabliegender Zeiten uns zu eigen zu machen, ihr Unvergängliches unmittelbar zu empfinden, zu erleben und als ein Stück von uns selbst zu fühlen, ihre Altertümlichkeiten zu übersehen oder gar als einen besonderen Reiz auf uns wirken zu lassen, ist eine schwere Aufgabe, die der angestrengten Selbsterziehungsarbeit von Generationen bedarf. Aber sie ist zu bewältigen und ist bewältigt worden. Was noch zu Goethes Zeiten in Wunderkammern und Raritätenkabinetten verstaubte, was in Kirchen achtlos übertüncht war oder unter Weihrauchschwaden verschwärzte, ist uns Gemeingut geworden und hat den Bereich unseres Genießens und unserer Erbauung ins Unendliche erweitert, genau wie im Renaissancezeitalter die Trümmer der antiken Kunst zu neuem Leben erwachten und ganzen Geschlechtern neue Eindrücke von ungeahnter Stärke vermittelten.
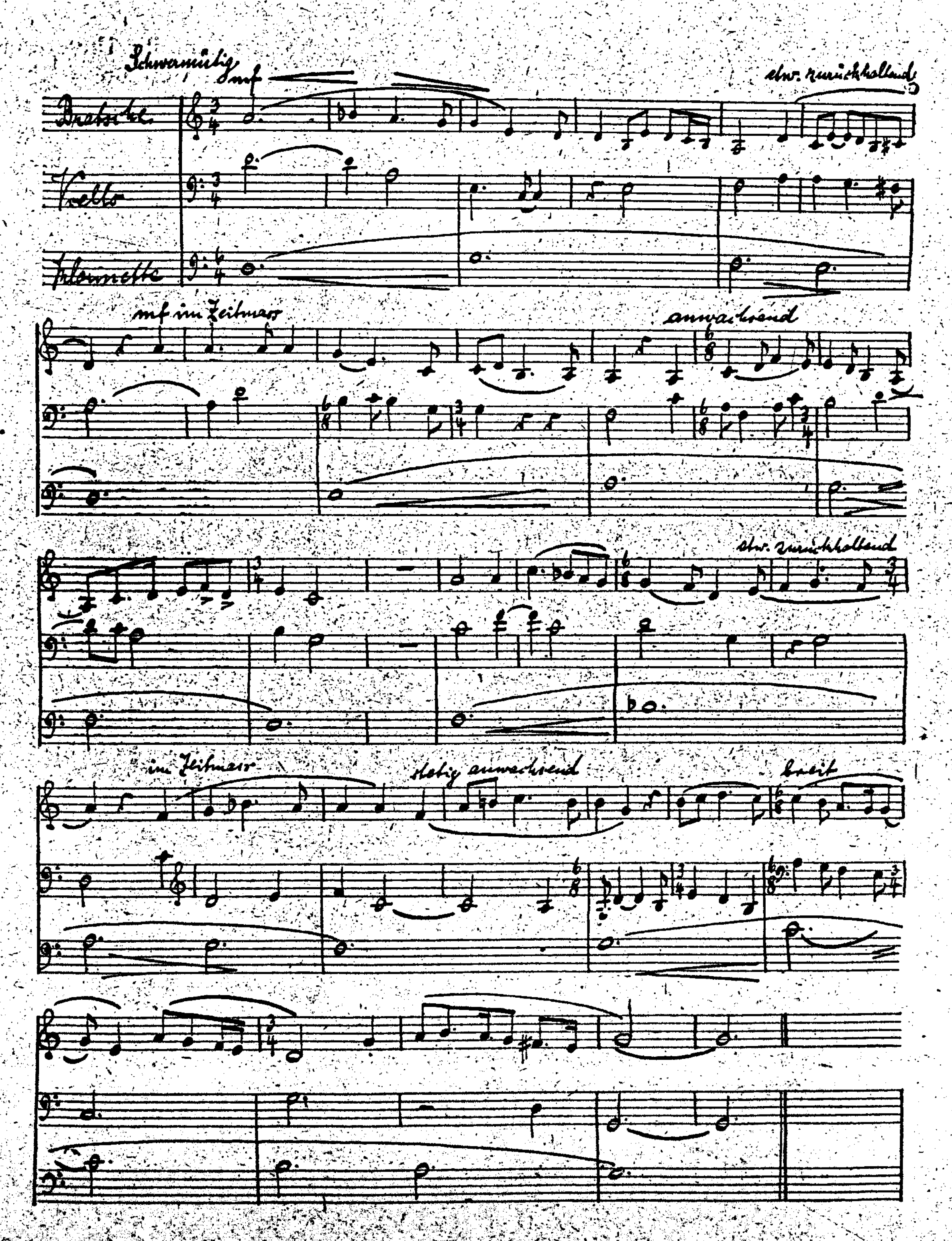
Das geistige Ergebnis dieser künstlerischen Erfahrungen war die immer stärkere Abkehr von der Vorstellung, es seien die wechselnden Kunststile der Vergangenheit entweder unerreichte Vorbilder oder nur urwüchsige, unvollkommene Vorstufen der heutigen Kunst. Wir haben das Gefühl dafür erworben, daß die Hauptwerke aller Völker und aller Zeiten in ihrer Art und aus ihren Bedingungen heraus die Vollendung darstellen und ihren Eigenwert besitzen, unabhängig von dem, was vorher und was nachher kam.

In der Tonkunst ist diese Einstellung noch ungewohnt; sie setzt eben eine Erziehungsarbeit voraus, die wir der alten Musik gegenüber bisher nicht haben. Aber mehr: die Musik ist in ungünstigerer Lage, weil ihre Werke nicht in lebendiger Form als Gegenstände unmittelbaren Genusses überliefert sind, sondern nur als trockene, kalte Notenniederschriften, die bestenfalls einen gültigen Wechsel auf die gewünschten Tonfolgen darstellen, aber nicht auf Klang, Geist und Gesinnung. Es bedarf des ganzen schwierigen Zusammenwirkens künstlerischer Einfühlungsfähigkeit und wissenschaftlicher Erforschung der untergegangenen Praxis, um zu dem Eindruck zu kommen, den ein Werk der Bildenden Kunst unmittelbar ausübt. Das Letzte aber wird nicht einmal diese Zusammenarbeit herausholen können, wenn nicht die Kenntnis der gesamtkünstlerischen Artung hinzutritt, das Begreifen dessen, was in jeder Zeit und jedem Volk zu künstlerischem Ausdruck, zur Entladung durch das Kunstwerk drängte. Wo aber Fühlen, Wissen und Erkennen zusammentreffen, da wird auch das musikalische Kunstwerk alter Zeit nicht nur zum beredten Zeugen einer vergangenen Epoche, sondern auch zum Gegenstand unmittelbaren Genusses. Es wächst über das antiquarische Interesse hinaus zum unvergänglichen Gegenwartswert.

Nirgends scheint das schwerer zu sein, als bei den Werken, die uns die späte Gotik hinterlassen hat, die Zeit der letzten großen Dome, die Zeit des Genter Altars und des Kölner Dombildes. Die Tonschöpfungen, die in diesen Domen erklangen, die Weisen, die den Brüdern van Eyck in den Ohren klangen, als ihr Pinsel die singenden Engel um die Orgel der heiligen Cäcilie ordnete, scheinen den wenigen, die von ihnen Kenntnis haben, eher Denkmäler einer überwundenen

Kindheitsſtufe der Muſik zu ſein, als gleichwertige Erzeugniſſe einer Zeit, deren Kathedralen uns mit dem unverminderten ehrfürchtigen Schauer umfangen, wie den Zeitgenoſſen, und deren Gemälde uns mit uneingeſchränkter Überzeugungskraft anſchauen.

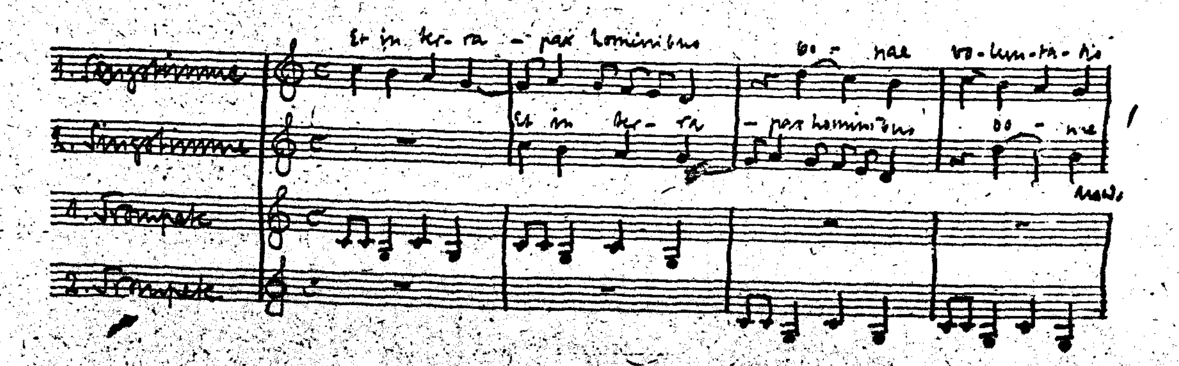
Dennoch iſt auch zu ihnen der Weg zu finden. Ich lege als typiſches Beiſpiel ſpätgotiſcher Muſik einen Satz des Engländers Dunſtable vor.
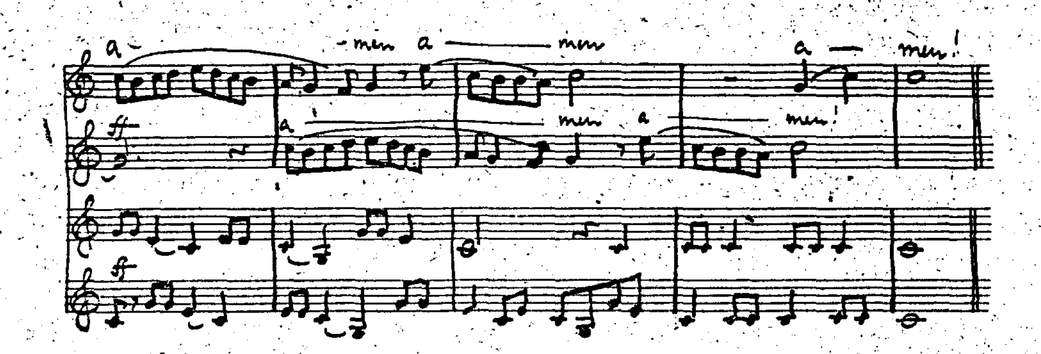


Bei einigem Vertrautwerden fällt die erſchütternde Inbrunſt der Oberſtimme auf; es iſt eine Klage in inniger Verſenkung, aber ohne Gefühligkeit, ernſt und herb, von männlicher Strenge und Verhaltenheit. Man glaubt die unvergeßlichen, verzichtausſprechenden Handgebärden zu ſehen, die auf gotiſchen Bildwerken die ſtumme Trauer der Marien und des jungen Johannes beim Herablaſſen des Leichnams eindrucksvoll machen. Gewiß iſt uns manches ungewohnt, gewiß ſtört uns im Anfang das eine oder das andere. Aber gerade das Ungewohnte, das Störende erweiſt ſich ſchließlich als unentbehrlich für die große und beſondere Wirkung. So die völlige Unſymmetrie der Anlage, der ungleiche Rhythmus, die unbeſtimmte Tonart, kurz, das ganz Rhapſodiſche, Improviſierte. In ſtarrer Geſetzmäßigkeit ſteht dagegen der Tenor, der als eine Art Baſſo oſtinato einen Gang in größten Notenwerten, einen Seufzer gleichſam von übermenſchlichem Maß, unverändert durch das ganze Stück jedes Mal einen Ton höher bringt. Es iſt ein rein gotiſcher Zug, die Ausdruckskraft durch das Mitklingen im ganzen Kunſtwerk zu ſteigern, und es iſt beſonders und ausſchließlich gotiſch, die Steigerung nicht durch Gegenbewegung der Linien und Maſſen, durch Kontrapoſt, zu erzielen, ſondern durch Mitbewegung: geht die Melodie höher und höher, ſo auch der Tenor. Was uns falſch erſcheint, ſtellt ſich hier als ein notwendiger Faktor im Rahmen des Geſamtſtils heraus. Die häufigen Parallelführungen, denen wir begegnen, ſind ein beſonders ſtarker Ausdruck dieſes Prinzips; das Gefühl der Leere, das ſie erzeugen, und um deſſentwillen wir ſie verpönen, iſt hier ganz offenbar Kunſtmittel; denn ſie eignet dem Stück — wie anderen der Zeit — vom erſten bis zum letzten Ton. Wenn wir dabei das Gefühl einer gewiſſen Körperloſigkeit und dazu bei den dauernden Stimmkreuzungen und dem Mangel einer auch nur einigermaßen ſtetigen Baßlinie die Empfindung konſtruktiver Unſicherheit haben, ſo ſehen wir uns durchaus in der Lage des Beſchauers gotiſcher Bildwerke, deren Figuren oft nicht „ſtehen“ und, wie man einmal treffend geſagt hat, keine Knochen haben. Das Entmaterialiſierte, Unirdiſche dieſer Menſchen kehrt in den Tonwerken völlig wieder; nur dieſe Muſik konnte von gotiſchen Künſtlern vorgeſtellt und zu Papier gebracht werden.

Wenig ſpäter ſchreibt Wilhelm Dufay, der größte Meiſter der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ein Gloria, das titelgemäß ad modum tubae muſiziert wurde. Es iſt im 7. Jahrgang der Denkmäler der Tonkunſt in Öſterreich abgedruckt und neuerdings von Alfred Einſtein in die Beiſpielſammlung ſeiner kleinen Muſikgeſchichte in der Teubnerſammlung aufgenommen worden.

Eine ſeltſame Gewalt liegt in dieſem Stück. Es arbeitet mit den einfachſten Mitteln: zwei hohe Stimmen — Frauen oder Knaben — ſingen einen ſtrengen Kanon im Einklang und zwei Trompeten begleiten abwechſelnd mit einem einfachen Quartenruf.



Trotzdem erreicht der Komponiſt eine mächtige Steigerung nach dem Schluß hin; der Wechſel der Trompeten wird immer enger, die Rufe folgen immer drängender, die hohe Terz wird dazu genommen, endlich ſogar die Quinte, die Singſtimmen werden mitgeriſſen, und das Ganze klingt in eine jubelnde Fanſare aus.



Selten können wir dieſe endgerichtete Dynamik in der damaligen Tonkunſt, die der einheitlichen Aufwärtstendenz des gotiſchen Domes entſpricht, ſo unzweideutig wahrnehmen wie hier; es iſt der denkbar ſchärfſte Gegenſatz zur ruhevollen Gliederung der Renaiſſancemuſik, die ihren klaſſiſchen Ausdruck in der Form a b a, der Form zweier ſich entſprechender Eckteile mit eingeſchobenem gegenſätzlichen Mittelteil fand.

Wie ſolche Stücke muſiziert wurden, das machen uns viele gleichzeitige Gemälde mit muſikaliſchen Darſtellungen deutlich. Das bekannteſte iſt der Genter Altar mit ſeinen hoch und tief ſingenden Engeln, deren Stimmen von Harfe und Fiedel mitgeſpielt und von der Orgel begleitet werden. Ein Trompetenſtück aber wie Dufays Gloria wird im beſonderen durch eine Reihe von Bildern mit muſizierenden Engeln veranſchaulicht, aus denen ganz deutlich beſonders eins hervorgeht, nämlich die getrennte Aufſtellung in zwei Gruppen, die erſte Stimme mit der 1. Trompete auf der einen Seite, die zweite Stimme mit der 2. Trompete auf der andern. Das iſt für die Wirkung unerläßlich.

So aufgeführt würden die Stücke bei feinfühligen Hörern eines ſtarken Eindrucks gewiß ſein, umſomehr als, wie es ſcheint, die Richtung unſerer Zeit von den kompakten Akkordmaſſen der letzten Generationen auf die lineare Mehrſtimmigkeit geht, die den ſpäten Gotikern als Ideal vorſchwebte. Unſere Schaffenden aber werden in Kunſtwerken dieſes Schlages eine ſeeliſche Verwandtſchaft finden ähnlich derjenigen, die den bildenden Künſtlern unſerer Tage in den Schöpfungen ihrer ſpätgotiſchen Vorfahren entgegentritt.

Diesseits des Nürnberger Trichters

(Finstere Perspektiven vom 51. Tonkünstlerfest in Nürnberg)

Von Fritz Windisch

Die Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins haben ihre Bedeutung als Repräsentation der empordrängenden Kräfte des deutschen Musiklebens verloren. Weit entfernt von den musikkulturellen, fördernden Zielen, die jener Organisation bei ihrer Gründung und unter der Obhut Franz Liszts als leitendes Prinzip galten, sind die alljährlichen Zusammenkünfte allmählich zu einer spießbürgerlichen, partikularistischen Kongreß-Angelegenheit verkümmert, wo Vereinskasse und Statuten die Hauptpunkte der Tagesordnung bilden, brennende Kulturfragen aber kaum erörtert oder fünf Minuten vor Sitzungsschluß mit dem Hut in der Hand erledigt werden. Kann das Zerrbild von dem gegenwärtigen Stand des deutschen Musikschaffens, das sich auf dem diesjährigen Tonkünstler-Fest in Nürnberg wiederholte, noch wundernehmen, wenn bei einer Berufsvertretung, die Anspruch erhebt, als exekutiv zu gelten für die geistigen Interessen der gesamten deutschen Musikerschaft, nicht die höchsten künstlerischen Grundsätze kraft der Initiative eines überragenden Geistes ausschlaggebend sind, sondern die wichtigsten Entscheidungen (zwar nicht satzungsgemäß, aber erfahrungsgemäß) in den Händen eines diplomatischen Geschäftsführers liegen, der mit Kunst nicht das geringste zu schaffen und zur Seele des Künstlers keine inneren Beziehungen hat? Es charakterisiert hinreichend das ganze Versammlungsniveau, wenn die Herren vom grünen Tisch erst in den Mitgliedsfolianten nachforschen lassen mußten, ob Männer wie Busoni und Pfitzner vereinszugehörig seien (im Falle des Erbprinzen zu Reuß-Gera jüngerer Linie wäre man ex tempore unterrichtet gewesen), und es ist bezeichnend für die vorherrschende Gesinnung, daß man über die niederträchtigsten Angriffe gegen die Persönlichkeit Busonis ohne den geringsten Versuch einer offiziellen Klarstellung zur Tagesordnung überging.

In ihrer gegenwärtigen Verfassung bedeutet die Organisation des Allgemeinen Deutschen Musikvereins für das geistige und künstlerische Ansehen der deutschen Musikerschaft nach außen hin eine schwere Gefahr. Es ist nicht ohne Bedeutung, auf die Anwesenheit ausländischer Vertreter beim Nürnberger Tonkünstler-Fest und den wenig wohlklingenden Widerhall in der ausländischen Presse hinzuweisen. Mit allem Nachdruck muß die Frage wiederholt werden, wer ist verantwortlich für die teilweise unqualifizierbaren Produkte, die unter der eklektischen Zusammenfassung zeitgenössischer Musik eine Fratze deutscher Kultur abgeben. Die selbstbefriedigende Antwort des Vorsitzenden Dr. Rösch (der überhaupt nur selbstbefriedigende Erwiderungen erteilt): „Natürlich der gesamte Musikausschuß" ist keineswegs beim näheren Zusehen so natürlich. Die Namen gewisser Persönlichkeiten im Musikausschuß genügen, um zu wissen, daß die Auswahl der in Nürnberg aufgeführten Werke unter keinen Umständen einstimmig erfolgt sein kann. Es liegt also schon hier eine Verdrehung der Tatsachen vor. Weit wichtiger aber ist es noch festzustellen, daß die Aufführung bestimmter Werke nicht einmal auf Majoritätsbeschluß erfolgt sein kann, da diese Majorität aus Männern wie E. N. von Reznicek, Georg Schünemann und Heinz Tiessen besteht. Hier ist etwas faul in der Vereinsmonarchie Rösch, was restlose Aufklärung fordert!

Abgesehen von diesen dunkeln Verhältnissen kann der Vorwurf gegen den Musikausschuß nicht unausgesprochen bleiben, daß er bisher nicht mit der erforder-

lichen Tatkraft und Liebe und dem nötigen Verantwortlichkeitsgefühl zu Werke gegangen iſt. Es gilt nicht nur 250 eingereichte Partituren mehr oder weniger ſorgfältig zu ſichten, aus denen ſich ſtets nur eine unzureichende Ausbeute an Brauchbarem ergeben wird, ſondern viel notwendiger iſt es, Fühlung mit den lebendigen Kräften zu nehmen, nach allen Seiten hin anregend zu wirken und befähigte Muſiker zur Einreichung ihrer Werke aufzufordern. Der Zweck eines Tonkünſtlerfeſtes mit zeitgenöſſiſcher Muſik kann es nicht ſein, nur vollkommen In-ſich-Gereiftes zu bieten, ſondern gerade Sturm und Drang ſollen in hohem Maße zur Auswirkung kommen und zur Kritik geſtellt werden; aber man verſchone uns mit allen Konzeſſionen gegen verkalkte Arterien oder kompoſitoriſche Doktorarbeiten. Und dann keinen Muſikparlamentarismus mehr mit Rechts- und Links-Richtung, ſondern einzig und allein Erkenntnis der muſikaliſch inſpirativen Werte, die ſich tonal oder atonal, in Sonatenform oder ungebundener Melodik, in einfachen Dreiklängen oder Vierteltönen äußern können, wenn nur ein ganzes Herz dahinter ſpürbar wird.

Weit ſchlimmer als um die Vertretung der künſtleriſchen Intereſſen iſt es um die Wahrnehmung der Berufsintereſſen im Allgemeinen Deutſchen Muſikverein beſtellt. Es ſoll nur ein charakteriſtiſcher Fall herausgegriffen werden. Eingehend wurde die Frage der Kulturabgabe erörtert, und man kam zu dem Vorſchlag, das zuſammenfließende Kapital zu verwenden, um einzelnen Verlegern weniger rentable Verlagserſcheinungen abzukaufen. Sollten die ſonſt ſo tüchtigen Geſchäftsleute nicht von vornherein durchſchaut haben, daß durch ein derartiges unſicheres Verfahren das Riſiko des einzelnen Verlegers um nichts verringert und die Abſatzmöglichkeit der Komponiſten auch nicht um ein Prozent geſteigert wird? Keiner ſprach den Gedanken aus, der ſo unmittelbar nahe lag, daß wohl noch niemals eine günſtigere Gelegenheit geboten war als die gegenwärtige, um endlich den erſten Genoſſenſchaftsverlag ins Leben zu rufen.

Eine unverantwortliche egozentriſche Intereſſenpolitik wird im Allgemeinen Deutſchen Muſikverein getrieben, und das iſt um ſo verderblicher als durch den Vorſitzenden dieſer Korporation die deutſche Muſikerſchaft im Reichswirtſchaftsrat vertreten wird. Es ſind unglaubliche Mißſtände, wenn ein Laienpublikum (das gewiß dem Verein erhalten bleiben ſoll) als ſtimmberechtigt bei wichtigen ſachlichen Entſcheidungen fungiert (die indifferente Majorität!) und wenn öffentliche Reſolutionen dem Gremium der deutſchen Muſikerſchaft unterſtellt werden, wo nur eine verſchwindende Minorität im Allgemeinen Deutſchen Muſikverein vertreten iſt und von führender Stelle der Erweiterung der Organiſation mit allen Mitteln entgegengearbeitet wird. Denn dem Präſidium Röſch iſt es längſt klar, daß es in dem Augenblick verſpielt hat, wo das Gros der Muſikerſchaft von dem organiſatoriſchen Vermächtnis Liſzts Beſitz ergreift und der Künſtler ſich zum Wort meldet.

◈

Musikphysiologischer Teil

Musikalische Erziehung in der Schule

Von Max Ast

„Sind Sie musikalisch?" Auf diese Frage antwortete ein höherer Ministerialbeamter mit der überzeugendsten Miene: „Gott sei Dank! Nein." Der Mann dachte wohl zurück an seine Schulzeit und war heute noch dankbar, daß es ihm damals gelungen war, den Nachweis seines Unmusikalischseins so überzeugend zu führen, daß er vom Singen befreit wurde, was immerhin eine Ersparnis von mehreren Stunden wöchentlich bedeutete. Er befand sich übrigens damit in guter und zahlreicher Gesellschaft; denn der „Bedauernswerten" mit musikalischer Anlage und guter Stimme waren nicht allzu viele. Ob er wohl viel versäumt hat? Ich glaube kaum. Bis auf wenige Ausnahmen war der Unterrichtsbetrieb noch vor 30 bis 40 Jahren doch nichts weiter, als ein mechanisches Einpauken, dessen Ziel es war, möglichst bei jeder Festlichkeit — und deren gab es ja in der alten Zeit genug — mit einer neuen „großen Sache" aufzuwarten. Daß dabei für den innern Menschen fast nichts gewonnen wurde, aber vielfach die wenigen guten Stimmen noch zugrunde gingen, darüber machte man sich kaum Gedanken. Die Hauptsache war, daß man greifbare, soll hier heißen: hörbare Resultate zeigen konnte und für jede passende oder unpassende Gelegenheit, besonders auch für die Revisionen und öffentlichen Prüfungen, einige „Pièecen auf Lager" hatte. Das paßte sehr gut in die „Lernschule" hinein, der jetzt endlich der Krieg erklärt worden ist. „Kraftbildung, harmonische Ausbildung aller Kräfte, Arbeitsschule", das sind Schlagwörter, die zwar nicht erst der neuen Zeit entstammen, die aber jetzt erst in ihrer vollen Bedeutung allgemein anerkannt werden, jetzt, wo es gilt, einem niedergedrückten Volke aufzuhelfen zu neuem Leben, zu erhöhter Tatkraft.

Vor etwa 20 Jahren begann, ausgehend vom Deutschen Musikpädagogischen Verbande, eine Bewegung, die kein geringeres Ziel hatte, als die musikalische Erziehung der Jugend in neue Bahnen zu lenken. Der geniale Xaver Scharwenka an der Spitze, ihm zur Seite Persönlichkeiten wie Karl Storck, Anna Morsch, Cornelie van Zanten, als wissenschaftliche Mitstreiter Männer wie Hermann Gutzmann, Katzenstein, Flatau, nicht zuletzt auch erfahrene Schulmänner wie Georg Rolle, Rektor Gusinde u. a., alle eins in dem Streben, dem bis dahin vernachlässigten Gebiete der Musikpädagogik aufzuhelfen und dem Musiklehrerstande die ihm gebührende Stellung zu erkämpfen. Man rief den Staat um seinen Beistand an und erreichte als erstes, daß von Staatswegen der musikalischen Jugenderziehung in der Schule erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Die höheren Mädchenschulen erhielten im Jahre 1908, die höheren Knabenschulen 1910 und die Volksschulen 1914 durch ministerielle Verordnungen für Aufgabe, Ziel und Methode des Schulgesangs klare Grundsätze. Und da ja eine vernünftige

musikalische Erziehung in der Schule immerhin eine gute Grundlage für die musikalische Volksbildung sein kann, so setzte man auf diese Lehrpläne die größten Hoffnungen. Wie kommt es aber, daß die Klagen über den Tiefstand unsrer musikalischen Jugenderziehung noch immer nicht verstummen wollen? Wie ist es möglich, daß Leute allen Ernstes verlangen, den Gesangunterricht in seiner jetzigen Form aus der Schule zu verbannen?

Die Antwort ist nicht allzu schwer zu geben. An vielen Stellen finden wir noch immer den alten „Drill“: Tonleitern und Dreiklänge werden mechanisch auswendig gelernt, Lieder werden ohne Sinn und Verstand eingepaukt und damit die Freude am Singen und am schönen deutschen Liede ertötet. Eine große Zahl von Lehrern, die sich zu den fortschrittlichen rechnen, sieht das Hauptziel des Gesangunterrichts im sichern Notentreffen; es werden „Treffathleten“ erzogen, und der Unterricht hat als Hauptерfolg den, daß den Kindern das Singen vollständig verleidet wird. Über dem Kampfe um die allein richtige Unterrichtsmethode wird oft das eigentliche Ziel des Gesangunterrichts aus dem Auge verloren. Einige Heißsporne, die die alleinseligmachende Methode gefunden zu haben glauben, werben durch geschäftstüchtige Propaganda für sich und ihre Art Anhänger, ohne ein Geheimnis daraus zu machen, daß sie alle andern, die nicht ihren Fußstapfen folgen, für Dummköpfe halten. So kann's nicht weiter gehen! Dies erkannt zu haben, ist das Verdienst der Männer, die an der Spitze des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht stehen und im Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung die musikalischen Fragen zu vertreten haben. Die von diesen Herren vom 17. bis 21. Mai dieses Jahres veranstaltete Schulmusikwoche sollte den Teilnehmern Gelegenheit geben, die verschiedenen Auffassungen und Möglichkeiten des Unterrichts kennen zu lernen. Es gab zu diesem Zweck Vorträge, Darstellungen der verschiedenen Unterrichtsweisen, praktische Unterrichtsbeispiele und Führungen, über die in den verschiedensten Blättern ausführliche Berichte erschienen sind, weshalb hier darauf nicht eingegangen werden soll.

Wird die Musikwoche für die Ausgestaltung des musikalischen Erziehungswesens wohl von Bedeutung sein? Gewiß! Wir hoffen es wenigstens. Zunächst erbrachte sie den Beweis, daß in den Reihen der Jugenderzieher ein ungemein großes Interesse für all diese Fragen vorhanden ist, was sich in der großen Zahl der Teilnehmer und in deren ungeschwächtem Aushalten bis zur letzten Stunde zeigte. Sodann bewies sie uns — wir hörten es aus dem Munde des Herrn Ministers selbst —, daß bei den Behörden ein großes Verständnis vorhanden ist für alle Fragen, die die künstlerische Erziehung des Volkes betreffen. Hoffen wir, daß das nicht sobald erlischt, und daß die vorgetragenen Wünsche auch in Erfüllung gehen, als da sind: Vervollkommnung der Ausbildungsmöglichkeiten für Musiklehrer und -Lehrerinnen, Einrichtung von planmäßigen Musiklehrerstellen an allen höheren und Mittelschulen, Gleichstellung der Musiklehrer mit den wissenschaftlichen Lehrern, Anerkennung des Musikunterrichts als vollwertiges Unterrichtsfach. — Die Veranstaltung zeigte ferner, daß es nunmehr an der Zeit ist, daß der Gesangunterricht in den Schulen zum Musikunterricht ausgebaut werde, daß nicht nur der Gesang an sich, sondern auch die Instrumentalmusik in der Schule eine Heim- und Pflegestätte finden müsse. „Non scholae, sed vitae discimus“ — wollen wir diesen alten pädagogischen Grundsatz zur Wahrheit machen, dann muß der Schulmusikunterricht auch in Verbindung treten mit der lebendigen Musik, und dies jetzt mehr denn früher. Professor Schünemann betonte in seiner Begrüßungsansprache mit vollem Recht, daß die höhere Musikpflege nur gedeihen könne, wenn sie eine in der Schule gut vorbereitete Hörerschaft finde. Und das ist das Hauptübel der alten „Lernschule“, daß sie die rezeptive Seite der Kunstbetätigung so ganz außer acht ließ, da sie ihre Zöglinge im besten Falle ausrüstete mit etwas

Notenkenntnis und einem Schatze von Liedern, die so schnell wie möglich vergessen wurden, weil sie meist veraltet, zum Teil wertlos waren und jeden Zusammenhang mit der lebendigen Gegenwart vermissen ließen. Darum hinweg mit all dem verstaubten Kram, der schon von ferne allzudeutlich die Absicht kundgibt, die Kinder „moralisch zu heben"! Hinein in die Werkstatt der lebendigen Gegenwartsmusik! Warum meidet man immer noch in falscher Prüderie das Singen der schönen deutschen Liebeslieder, der herrlichen, oft mit echt deutschem Humor erfüllten Wandervogellieder? Musik ist etwas Lebendiges; alles, was den Schein der Mache an sich trägt, wirkt abstoßend und auf die Dauer verblödend. Es sei deshalb mit besonderer Genugtuung auf die Leistungen der Schülerinnen aus der Oberklasse einer Neuköllner „Gemeinschaftsschule" hingewiesen, die im Vortrage ihrer selbstkomponierten, meist auch selbstgedichteten Lieder vortreffliches leisteten. Das nenne ich das „Arbeitsprinzip" im Schulgesange recht verstehen. Weckung der produktiven Kräfte, Selbstbetätigung der Schüler, Übung im Auffassen vorgesungener oder vorgespielter lebendiger Musik, das ist's, worauf die moderne Musikerziehung in der Schule hinsteuern muß. Daß bei solcher Arbeit die Hermeneutik als besondere Unterrichtsdisziplin, wenigstens in dem Sinne, wie sie den Hörern am letzten Tage vorgeführt wurde, überflüssig ist, schien allen Teilnehmern klar zu sein.

Es ist natürlich selbstverständlich, daß wir uns nicht einbilden, durch Beachtung aller modernen Unterrichtsgrundsätze nunmehr alle Kinder zu produktiven Künstlern erziehen zu können; das alte Wort behält auch hier Giltigkeit: „Non omnia possumus omnes." Das aber ist unbedingt klar, daß auf diese Weise eine Fülle von musikalischer Volkskraft geweckt und gestärkt wird, ja, daß auch die sogenannten Unmusikalischen Vorteil daraus ziehen, indem sie Achtung bekommen vor den Leistungen anderer und Freude empfinden lernen an guter Musik, zum mindesten aber angeleitet werden, Musik verständnisvoll zu genießen. Das ist von ganz besonderem Wert, da ja die musikalische Erziehung in der Schule für die meisten Volksgenossen die einzige Möglichkeit musikalischer Ausbildung bedeutet. — Für den Staat aber erwächst die Notwendigkeit, dafür zu sorgen, daß der Musikunterricht in den höheren Schulen in die Hände von wirklichen „Künstlerpädagogen" gelegt wird, und daß bei der Reform der Lehrerbildung die musikalische Ausbildung der künftigen Volkserzieher nicht zu kurz kommt. Höher als jede Methode steht die Lehrerpersönlichkeit.

Noten- und Bücherbesprechungen

Fritz Jürgens: Ausgewählte Lieder. Verlag Schott Söhne, Mainz.

In den Liedern dieses Frühvollendeten (er fiel dreißigjährig dem Weltkrieg zum Opfer) offenbart sich eine in unseren Tagen des überschärften Intellektualismus rar gewordene Tugend: ein ungebrochenes Musikantentum. Die zwölf Lieder, die der vorliegende Band enthält, sind alle gekennzeichnet durch die Freude an reiner, ungehemmter Melodieentfaltung. Von Tonmalerei kaum einmal eine Andeutung, auch die Stimmung der Gedichte (mit Ausnahme der Ballade „Schön Anna und jung Detlef", die mir übrigens in ihrer Äußerlichkeit nicht sonderlich zusagt) nur im Ganzen festgehalten, ohne den Versuch zu machen, in einzelne Worte oder Satzwendungen viel hinein zu geheimnissen. Deswegen gefallen mir auch am besten die frischen, heiteren Gesänge, zu denen diese jugendliche Unbekümmerheit am besten paßt. Da ist gleich das erste „Morgenmut" ein Stück voll quellender Jugendfrische, dessen erstes Thema von einer an Händel erinnernden, klaren Kraft ist. Ein Stück, das gut vorgetragen, die Herzen mitreißen muß. Ebenso kraftvoll ist Greifs „der Geworbene", oder in seiner monumentalen Ruhe desselben Dichters „hoher Mittag am Meere". Freilich vermißt man hier die Klangfarben des Orchesters; die dürr verklingenden Akkorde des Klaviers wirken unzulänglich. Ein flottes, anspruchsloses Scherzliedlein ist „das mitleidige Mädel" (Falke). — Jürgens' Art zu komponieren hat aber auch ihre Kehrseite. So könnte ich mir Hesses „Elisabeth" oder Falkes „die Lilie", so schön die beiden Lieder, rein musikalisch betrachtet, als Gesangsstücke sind, verinnerlichter und verfeinerter denken. Sie bleiben hinter der Wirkung einer idealen Rezitation der Gedichte zurück. Der Schluß des trotz vieler Modulationen durch den starr festgehaltenen Rhythmus etwas einförmigen „Husarendurchmarschs" schlägt sogar in Trivialität um, während vollends das Walzerlied „Auf dem Maskenball" im Kabaretton stecken bleibt. Zwei Volkslieder, ein alltägliches: „Wildrosen", und ein stimmungsvolles, wennschon stark an Silcher anklingendes: „das treue Paar" vervollständigen die vom Verlag durch die Auswahl gebotene Kostprobe, die hoffentlich unsere Sänger veranlaßt, sich einmal näher mit dem Liederkomponisten Jürgens zu befassen. Das Bändchen ist übrigens gut ausgestattet und für heutige Verhältnisse sehr wohlfeil. Nur seien die Herren Verleger wiederholt dringend ersucht, bei transponierten Ausgaben die Originaltonarten anzugeben. In der mir vorliegenden Ausgabe für mittlere Stimme sind eine Anzahl Lieder enthalten, die ihrer ganzen Klangfarbe nach unmöglich in der Originalhöhe stehen können, Der musikalische Sänger aber würde sich oft gerne die Originalausgabe zum Vortrag wählen, denn es dürfte so manchen geben, der gleich mir die Transposition eines Liedes (mögen auch praktische Gründe dafür sprechen) für eine Gottlosigkeit hält. So wenig man Beethovens c-moll-Symphonie in a-moll hören möchte, so wenig erquicklich wirkt Schuberts „Tod und das Mädchen" in f-moll oder Wolfs „Verborgenheit" in C-dur, denn mit der veränderten Klangfarbe ist auch die ganze Stimmung geändert und oft völlig entstellt.

CONSTANTIN BRUNCK.

Neue Bücher

Karl Nef: Geschichte der Sinfonie und Suite. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1921.

Das Buch ist in Hermann Kretzschmars Auftrage geschrieben, um der von ihm herausgegebenen Sammlung „Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen" als XIV. Band eingereiht zu werden. Schon der Name des Herausgebers bürgt für das wissenschaftliche Niveau und den wissenschaftlichen Wert der Arbeit, sodaß es hinsichtlich dessen kaum der Feststellung bedarf. Soweit es auf das ankommt, was Gelehrten-Tugenden vermögen — Fleiß, Gründlichkeit der Kenntnisse und Breite des Wissensgebietes — entspricht die Leistung des Verfassers den höchsten Anforderungen. Sowohl das, was Nef als Ergebnis eigener Forschung bietet, wie die Zusammenfassung der Resultate bisheriger Spezialarbeit in der Übersicht eines breiten Zusammenhangs sichert dem Buch die Beachtung. Freilich jene in gleichem Maße von künstlerischem und wissenschaftlichem Geist gesättigte Atmosphäre, wie sie den Schriften etwa eines Kretzschmar eigen ist, findet man in dem Werk seines Schülers Nef nicht. Es bleibt hier der Eindruck, daß die Stärke des

Verfassers, obwohl er in zahlreichen Partieen der Darstellung „Feuer fängt", mehr auf Seiten der wissenschaftlichen Betrachtung als der künstlerischen Anschauung liegt. Man hat mehr Vertrauen zu den stilkritischen und dergleichen Feststellungen, als zu ästhetischen Bewertungen. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß man nicht in vielen Fällen die Ansichten des Verfassers teilen könnte. Dies sind ja selbstverständlich häufig genug die „herrschenden". Die eigenen Meinungsäußerungen des Verfassers, deren vorurteilslose Sachlichkeit besonders noch umstrittenen Erscheinungen wie Bruckner, Mahler gegenüber höchst befriedigend wirkt, leuchten in vielen Punkten gewiß ein, müssen aber in anderen nicht nur Widerspruch herausfordern (was durchaus kein Nachteil wäre!), sondern geradezu befremden. So etwa um Einiges herauszugreifen — wenn „eine für Mozart fast verwunderliche Dramatik" (!) in einer Symphonie des Salzburger Meisters festgestellt oder seine D-dur-Symphonie (K. V. 385) „aus der Haffner-Serenade hervorgegangen, im Juli 1782 in Wien in die jetzige Form gebracht, darum (sic!) mehr (als) ein Notbehelf" bewertet wird, (das Beste, was über Mozart gesagt wird, sind überhaupt die Zitate Kretzschmars), wenn der Paukenschlag in Haydns G-dur-Symphonie als ein „harmloser und billiger Scherz" bezeichnet wird (eine mindestens unhistorische Einschätzung, sofern ein solcher seither abgebrauchter Scherz h e u t e billig erscheinen sollte), wenn „das Eigene im Stil Beethovens", das zu bestimmen „noch selten versucht worden ist", charakterisiert werden soll.*) Zuweilen mögen auch uf Gebieten, wo zur Nachprüfung musikhistorische Spezialkenntnisse erforderlich wären, — die Beispiele, die die Urteile des Verfassers erhärten sollen, nicht ganz glücklich gewählt sein. Jedenfalls haben solche Urteile nicht immer genügend Überzeugungskraft, als daß man den daran geknüpften Anregungen zur Wiederbelebung vergessener Werke so dankenswert die Einstellung auf diesen Gesichtspunkt erscheint — unmittelbaren Erfolg voraussagen könnte.

Besondere Bedenken beziehen und konzentieren sich auf die Umgrenzung der in dem Buch durchgeführten Aufgabe. Als Folge der Themenstellung ergibt sich zunächst die natürliche Gliederung des Buches in zwei selbständige Hauptabschnitte: 1. Die Suite, deren Geschichte bis in die Zeit Bachs und Händels reicht, 2. Die Sinfonie. Ferner die Berücksichtigung der neueren „Suite", deren Namen nicht nur eine Wiederbelebung der alten Suite bezeichnet, sondern die mannigfachsten Formen umfaßt, und deren Grenzen sich schließlich auch der Symphonie gegenüber verwischen: Sodaß die neuere „Suite" zweckmäßig im Abschnitt „Sinfonie" und im Zusammenhang mit derselben behandelt wird. Unter der Rubrik „Suite" zieht der Verfasser nun auch Werke in den Kreis seiner Betrachtung, die weder „Suiten" noch „Symphonien" benannt, in einer Geschichte der symphonischen Literatur nicht fehlen dürfen, wie die Serenaden von Brahms und andere. Die Feststellung, daß sich Brahms in den Serenaden „statt an Bach und Zeitgenossen an die Art von Haydn und Mozart hielt" wird zwar gemacht, aber die historische Linie, die rückwärts zu Serenade, Divertimento usw. der Klassiker führen würde, wird nicht verfolgt. (Obwohl die Grenzen zwischen diesen Formen und der vorbeethovenschen Symphonie selbst vom Gesichtspunkt der instrumentalen Mittel aus flüssig sind.) Andererseits ist von der Sinfonie (und Programmsinfonie) die „Symphonische Dichtung" abgetrennt und ausgeschieden, sodaß Werke von der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung w' die symphonischen Dichtungen Liszts (dessen Faust- und Dante-Symphonie mit besonderer Liebe besprochen wird) gerade noch mit Namen aufgeführt und allgemeinhin berührt werden, daß ein Richard Strauß nur mit wenigen Sätzen Erwähnung findet. An dieser formalistischen Disposition mag der Plan der „Handbücher" Schuld sein; jedenfalls bleibt die Tatsache bestehen, daß die „Geschichte der Sinfonie" als eine Geschichte der — „symphonischen Musik" lückenhaft ist, daß das Buch auf die doch reichlich äußerliche Abgrenzung einer Geschichte der mehrsätzigen Orchestermusik eingestellt ist.

Über den Einwänden, die vorgebracht werden mußten, darf nun aber das Verdienst des Verfassers nicht vergessen werden, ein Material von immerhin so gewaltiger Fülle in wissenschaftlichem Geiste bearbeitet und ein Werk geschaffen zu haben, an dem niemand, der sich mit der Materie beschäftigt, wird vorübergehen können; ein Werk, dessen wissenschaftlicher und (schon als Nachschlagewerk) praktischer Nutzen ungeachtet aller sich etwa geltend machender Bedenken außer Zweifel steht.

Julius Kapp: Franz Schreker. Der Mann und sein Werk. Bd. IV der Sammlung „Zeitgenössische Komponisten", herausgegeben von H. W. von Waltershausen. Drei Masken-Verlag, München.

Ohne zu den Naturen zu gehören, die auf dem Wege über den Verstand an das Kunstwerk herankommen, besitzt Julius Kapp die Fähigkeit, den künstlerischen Eindruck verstandesmäßig zu kontrollieren und zu analysieren. Mit dieser Fähigkeit tritt er der Kunst Schrekers gegenüber, um ihr Wesen zu erfassen, zu umschreiben, klarzustellen — soweit dies, und zumal heute schon möglich ist. Sachliche Klarstellung ohne „werbende oder gar belehrende"

*) Beethovens Stil als „höchste Entwicklung der Homophonie", sodaß man „wenn B. einmal eine kleine Fuge einfügt", sie „zunächst meist mehr oder weniger als etwas Heterogenes" empfinde (!) — „In der Neunten wendet sich B. bekanntlich mehr oder weniger zum alten kontrapunktisch-polyphonen Stil zurück; man darf wohl sagen, er hatte seine eigenste Weise erschöpft." Es ist hier, weil zu weit führend, leider unmöglich, das aus einem Körnchen Wahrheit erwachsene ungeheuere Mißverständnis als solches nachzuweisen.

Absicht strebt er an und verschweigt demgemäß, so überzeugt er von der Bedeutung Schrekers ist, auch kritische Bedenken nicht. Die vorurteilslos unbefangene Haltung des Buches, dessen einziges Axiom „das ehrliche Ringen des Künstlers, sein Wille und seine Fähigkeit zum Kunstwerk" ist, muß auch Zweiflern Vertrauen einflößen und dürfte selbst Widerstrebende zu näherer Beschäftigung mit Schreker veranlassen.

Der größere Teil der Studie gilt dem „Schaffen". Die Opern nebst der noch unveröffentlichten Textdichtung „Memnon" werden einzeln unter Inhaltsangabe behandelt, nachdem eine allgemeine Charakteristik von „Schrekers Eigenart" und ein Überblick über „die Oper nach Wagner" (der manch Anfechtbares enthält) gegeben ist. Ein chronologisches Verzeichnis sämtlicher Werke Schrekers ergänzt die Ausführungen. Der „Persönlichkeit" ist eine biographische Skizze sowie das Vorwort „Der Kampf um Schreker" gewidmet. Dr. LUDWIG MISCH.

Notizen

Aus Karlsruhe wird uns geschrieben: „Wir hatten im Frühjahr 1921 das III. Karlsruher Kammermusikfest: „Das Streichquartett in seiner historischen Entwicklung". 1. Abend: Dittersdorf, Haydn, Mozart; 2. Abend: Beethoven; 3. Abend: Schumann, Brahms; 4. Abend: Reger, Schönberg (op. 7). Die Rosés spielten. (Konzertdirektion: Kurt Neufeldt, Karlsruhe.) Die ersten drei Abende waren leider leer. Zu Beginn des dritten verkündete die Konzertdirektion: „Auf „„vielfachen"" Wunsch des Publikums werden Reger und Schönberg vom 4. Abend abgesetzt, und dafür werden nochmals drei Beethoven-Quartette gespielt." Bald danach klebte an jeder Ecke ein Riesenplakat: „Programmänderung . . . . statt Reger und Schönberg infolge Publikum-Streiks (!!!) — Beethoven." Es wäre schade, wenn man nur in Karlsruhe wüßte, daß das Publikum gegen Schönberg „streikt", nein, überall soll man wissen, wie man in Karlsruhe sich gegen etwas zu wehren wagt, was man überhaupt nicht kennt. Oder sind wir so weit, daß historische Musikentwicklung Reklamesache einer Unternehmung wird, die sich durch „Sensatiönchen" Konzertbesucher holen will? Ich glaube, daß wir noch ein Recht darauf haben, unsere neue und neueste Musik überhaupt erst kennen zu lernen, ehe „das Publikum streikt"! —

Das seit geraumer Zeit provisorisch untergebrachte Spohr-Museum in Kassel hat jetzt seinen endgültigen Platz in dem Gebäude des Kasseler Spohr-Konservatorium gefunden, dessen Leiter, Heinrich Stein, seit Jahren hunderte von Erinnerungsstücken an Spohr zusammengetragen hat. Es ist eine überraschende Fülle von Manuskripten, Briefen, Partituren und sonstigen Gegenständen vorhanden. Vor allem hat das Arbeitszimmer des Komponisten in seiner ursprünglichsten Form wieder hergestellt werden können. Interessant ist der die politische Stellung Spohrs beleuchtende „Anleiheschein der Gesellschaft deutscher Republikaner", aus dem hervorgeht, daß Spohr der Bewegung des Jahres 1848 tatkräftig ergeben war.

Wie Professor Dr. E. Schmitz in Dresden hat nunmehr auch Dr. Wilhelm Heinitz im vergangenen Wintersemester am phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg das Grammophon planmäßig in den Dienst der musikalischen Vorlesung und Übung gestellt.

In der Revue Musicale II, 7 (1. Mai 1921) macht Georges de Saint-Fox Mitteilung über „Eine unbekannte Sonate Mozarts", die er, in einem merkwürdig späten Druck des Pariser Verlegers F. de Roullede (um 1790) der Pariser Nationalbibliothek erhalten, aufgefunden hat. Es handelt sich um eine Sonate in C-dur zu vier Händen, aus Allegro, Menuett und Allegretto bestehend.

In London wurden in den beiden letzten Konzerten von Edward Clark (in der Aeolion Hall und Queens Hall) unter anderen Novitäten: Schönbergs „Kammersinfonie", „Rout" für Sopran und Orchester von Artur Bliß, „Nuits dans les jardins d' Espagne" von Manuel de Falla erstaufgeführt.

Die Metropolitan Opera in New York plant für die kommende Saison die Aufführung der „Toten Stadt" von Korngold, Wagners „Walküre" (in deutscher Sprache) und Mozarts „Cosi fan tutte".

Von Emil Peeters, einem in Bochum als Theaterkapellmeister wirkenden Flamen aus Antwerpen, wurden in kurzen Abständen mehrere Werke uraufgeführt: Orchestermusik zu Tirso di Molinas „Don Gil von den grünen Hosen", die sechzehnstimmige „Fuge in Grün", ferner zwei Gesänge mit Orchester und eine Violinsonate in F.

Das Brüder Post-Streichquartett veranstaltet in Frankfurt a. M. einen Kammermusik-Novitäten-Zyklus, wobei nur Werke zeitgenössischer Autoren zur Aufführung gelangen. Die besten Werke werden dann im Laufe dieser Saison in mehreren Städten zur Aufführung gebracht. Es kommen nur Arbeiten in Betracht, welche noch nirgends aufgeführt wurden. Zuschriften sind zu richten an die Geschäftsleitung des Brüder Post-Quartetts, Frankfurt a. M., Gärtnerweg 56.

Preisausschreiben. — 1. 1000 Dollars für ein unaufgeführtes Manuskript Trio mit Geige und Violon-Cello. Schluß der Anmeldung 1. August d. J. Anfragen und Einsendungen an Hugo Kortschak, Secretary Berkshire Music Colony South Mountain Pittsfild, Mass., U. S. A. — 2. Der Verein „Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst" in Prag schreibt aus Anlaß der Eröffnung der Akademie unter Förderung des Ministeriums für Schulwesen und Volkskultur zwei Preise im Gesamtbetrage von 3000 Kronen für die Komponisten eines Chores (a cappella oder mit Klavier-[Orgel-]Begleitung) bzw. eines Kammermusikwerkes (Streicher evtl. mit Klavier) aus. Am Wettwerb können sich Tonsetzer deutscher Nationalität beteiligen, die in der tschechischen Republik beheimatet oder ansässig sind. Einsendung von Werken (Chorlieder ausgeschlossen), deren Aufführungsdauer 30 Minuten nicht überschreiten darf, sind bis zum 1. November 1921 an die Direktion der Akademie Prag zu richten, wo die näheren Bedingungen erhältlich sind.

Wichtige neue Musikalien, Bücher u. Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogenannte Teuerungsaufschlag seitens des des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200%. Der frühere Sortimenterzuschlag von 10% darf nicht mehr erhoben werden.

I. Instrumentalmusik

a) für Orchester (ohne Soloinstrumente)

Colberg, Paul [B.-Schöneberg]: Schicksalsklänge. Sinfon. Dichtung noch ungedruckt; Amors Triumphzug. Symphon. Dichtung nach Petrarka noch ungedruckt

Tailleferre, Germaine: Image. Symphonic Poem [Uraufführung 20. 4. London]

Williams, John Gerard: Three miniatures on poems by Shelley. Chester, London Orchestermaterial leihweise; Klav. 2h. 3 sh.

b) Kammermusik

Colberg, Paul [B.-Schöneberg]: Quartett f. Flöte, Viol., Vc. u. Klav. (a) noch ungedruckt [Uraufführung 2. 1. Berlin]

Emborg, J. L. [Vordingborg, Dänemark]: Streichquartett noch ungedruckt

Humperdinck, Engelbert: Streichquartett noch ungedruckt

Kern, Kurt [Leipzig]: Sextett (h) f. Klav., Viol., Br., Vcell, Klarin. u Horn noch ungedruckt

Kusterer, Arthur [Karlsruhe]: Klavierquintett noch ungedruckt

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bärmann, Carl: Vollständige Klarinett-Schule. Rev. und durch Orchester-Studien der neuen Opern u. Orch.-Werke erweiterte Ausg. v. Osk. Schubert. Teil II. André, Offenbach 30 M.

Bartok, Bela: op. 8c Trois Burlesques p. Piano. Univers.-Ed., Wien 4 M.

Böhme, Walther [Reichenbach i. V.]: op. 29 Konzert (e) f. Klav. u. Orch. noch ungedruckt

Börner, Kurt: op. 15 Ballade (d) f. Pfte. Hansa-Verlag, B.-Wilmersdorf 3 M.

Brennecke, Paul: Normal-Klavierschule. Maurer & Graß, B.-Wilmersdorf 7,50 M.

Colberg, Paul [B.-Schöneberg]: Konzert f. Klav. m. Orch. noch ungedruckt

Dohnanyi, Ernst v.: op. 29 Variationen üb. ein ungar. Volkslied f. Pfte. Rozsavölgyi, Budapest u. Alberti, B.-Wilmersdorf 2,50 M.
Franck, César: Symphonische Variationen f. Pfte u. Orch. Ausg. f. 2 Pfte (Emil Sauer). Peters, Lpz 3 M.
—: Präludium, Arie u. Finale f. Klav. (Emil Sauer). Peters, Lpz 1,50 M.; dsgl. Präludium, Choral und Fuge.
— Orgelwerke (Otto Barblan). Peters, Lpz 4 Bände je 2,50 M.
Gilson, Paul: Par les Routes. 5e Suite p. Piano. Cranz, Lpz 4 M.
Grieg, Edvard: Klavierwerke Bd II. Peter, Lpz 10 M.
Händel, G. F.: 16 Suites p. Piano (Guido Rabenau). Cranz, Lpz 6 M.
Maleingreau, P. de: op. 10 Opus sacrum f. Organ. Chester, London 5 sh.
Mana-Zucca: Concerto Nr 1 (Es) f. Klav. m. Orch. Ausg. f. 2 Klav. The Boston Music Comp. 2,50 Doll.
Niemann, Walter: op. 77 Die Harzreise f. Pfte. Kahnt, Lpz 4 M.
Peters, Rudolf: op. 5 Sonate (e) f. Pfte. Simrock, Lpz 5 M.
Praetorius, Michael: Orgelwerke hrsg. v. Willibald Gurlitt — in: Arch. f. Musikwiss. 2
Röhrig, Emil [Aachen]: Konzert f. Bratsche u. Orch. noch ungedruckt
Rorich, C.: op. 60 Elementare Vorstufen zum polyphonen Klavierspiel. Contrapunkt. zweist. Sätze in allen Stilarten f. Klav. als Vorbereitung f. d. Werke Bachs. Cranz, Lpz 4 M.
Rozycki, Ludomir: op. 46 Fantasiestücke f. Klav. Roszavölgyi, Budapest 3,60 M.
Tailleferre, Germaine: Morceau symphonique p. Orch. et Piano [Uraufführ. 28. 5. Paris]
Wunsch, Hermann: Violinkonzert noch ungedruckt [Uraufführung 9. April Aachen]

II. Gesangsmusik

a) Opern

Klemperer, Otto: Die überflüssige Vorsicht. Koloratur-Aria. Einlage für die Rosina zu Rossinis Barbier von Sevilla. Schott, Mainz Part. 5 M.; Klav.-A. 1,20 M.
Korngold, Erich Wolfgang; op. 12 Die tote Stadt. Vollständ. Klav.-A. vereinfacht gesetzt v. Ferd. Rebay. Schott, Mainz 20,60 M.
Malipiero, G. Francesco [Parma]: Komische Opern La bottega del caffé u. Sior Todaro Brontolon
Stieber, Hans: Der Sonnenstürmer. Ein dramatisches Bühnenoratorium [Uraufführ. 29. 4. Chemnitz]
Stüver, Paul [München]: Dianas Hochzeit. In 1 Akt noch ungedruckt
Wolfurt, Kurt v.: Der tanzende Narr noch ungedruckt

b) Sonstige Gesangsmusik

Behr, Hermann: Märchenlieder. Ein musikalisches Bilderbuch f. 1 Singst. m. Pfte. Steingräber, Lpz 3 M; Neue Weisen das Christkind zu preisen. 10 Lieder von der Kindheit des Heilands 3,50 M.; op. 9 Drei Lieder f. Bar. m. Klav. 2,50 M.
Delius, Frederik: Requiem für Sopr. u. Bar., Doppelchor u. Orch. Univers.-Ed., Wien Klav.-Auszug 10 M.
Gibson, Paul: Solfèges p. Chant et Piano. Cranz, Lpz 2 Bde je 7 M.
Grosse-Weischede, A.: Luther. Oratorium. Uraufführung 17. 4. Bochum
Klenau, Paul v.: Die Weise von Liebe u. Tod des Cornets Christoph Rilke. Für Bar.-Solo, gem. Chor u. Orch. Univers.-Ed., Wien Klav.-A. 12 M.
Knüppel, A. A.: op. 9 Requiem f. 1 Singst. mit Orgel. Mecke, Duderstadt 12 M
Landgraf, Kaspar Friedrich: Drei Kinder- und Wiegenlieder f. 1 Singst. m. Pfte. 5 M.; Löns-Lieder f. dsgl. I. Strauß 7,50 M. Stahl, Berlin
Osthoff, Helmuth [B.-Charlottenburg 9]: Lyrische Skizzen nach Dichtungen von Jens P. Jakobsen für eine hohe Singst. m. Orch. noch ungedr [Uraufführung 10. 3. Osnabrück]
Reger, Max: Zwei Lieder (Der Tod; Letzte Bitte) f. 1 Singst. m. Pfte. Nachgelass. Werk. Steingräber, Lpz 4 M.
Schütz, Heinrich: Zehn geistliche Duette („Kleine Konzerte" u. „Symphoniae sacrae") f. 2 Solost. oder Chor mit Org. (Harm. od. Pfte). Bearb. u. hrsg. v. Joh. Dittberner. Kahnt, Lpz 3 M.
Webern, Anton: op. 2 Entflieht auf leichten Kähnen. Für gem. Chor a cap. Part. mit untergel. Klav. Univers.-Ed., Wien 2 M.
Withtol, Joseph: op. 52 Drei Gesänge f. 2 St. mit Pfte. Neldner, Riga 10 M.; op. 53 Drei Lieder f. 1 hohe St m. Pfte 8 M.

III. Melodram

Colberg, Paul [B.-Schöneberg]: Der gläserne Berg. Sprechtondichtung (mit unsichtbarem Frauenchor) noch ungedruckt

IV. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint).

Aber, Adolf — s. Bach
Absoluter Tonsinn und Kunstgenuß. Von Rudolf Hartmann — in: Neue Mus.-Ztg 15
Aesthetik — s. Musikaesthetik
Albrechtsberger, Joh. Georg. Drei noch unveröffentlichte Briefe A.'s an Beethoven. Mitgeteilt von A. Weißenbäck — in: Musica divina 1/2

Alfano, Franco. By Guido M. Gatti — in: Musical Times. March

Altmann, Wilhelm — s. Bach; Berlin

America. The American note in music. By Carl Engel — in: The Chesterian 15

Amerikanische Orchesterverhältnisse. Von Heinr. Möller — in: Musikblätter des Anbruch 9/10

Arkwright, C. E. P. — s. Purcell

Bach, D. J. — s. Kalbeck

Bach, Joh. Seb. Bachheft der Musikwelt (H. 9) (Schweitzer, Alb.: Bachs Künstlerpersönlichkeit; Beyerlein, Frz Adam: Bachs Lebenskunst; Schrader, Bruno: Die neue Bach-Gesellschaft, ein Rückblick; Keußler, Gerhard v.: Bachs Tempi; Heuß, Alfred: Bach als Melodiker; Stein, Fritz: Ein vergessenes Zeugnis Bachschen Familienhumors; Roth, Hermann: Häusliche Bachpflege; Altmann, Wilh.: Bach-Renaissance; Aber, Adolf: Das erste skandinavische Bachfest)

—s Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg 1720. Von Max Seiffert — in: Arch. f. Musikwiss. 2

— und neuzeitliches Musikschaffen. Von Otto Steinhagen — in: Signale f. d. musikalische Welt 22

Band, Erich — s Männergesangvereine

Bardas, Willi — s. Klaviertechnik

Bartok, Bela. Par Zoltan Kodaly — in: La revue musicale. Mars

Basel. Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jahrh. Von E Refardt — in: Archiv für Musikwiss. 2

Becker, Karl — s. Vokalitation

Beethoven — vgl. Albrechtsberger; Deutsch (Konzertliteratur); Spohr; Strauß, Rich.

—'s „Neunte" und ihre angebliche Formlosigkeit Von Emil Liepe — In: Ztschr. f. Mus. 9

Beifall. Von Adolf Prümers — in: Der Chorleiter 7

Bellardi, Rudolf — s. Ordenstein

Bencke, Albert — s. Wesen der Musik

Berlin. Die Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin. Geschichtliches und Organisatorisches dieser Sammlung. Von Wilhelm Altmann — in: Ztschr. f. Musikwiss. 7

— s. Schulmusikwoche

Beyerlein, Franz Adam — s. Bach

Bittner, Julius. Die Kohlhaymerin. Bespr. v. Rud. Steph. Hoffmann — in: Der Anbruch 8

Blaschitz, Hilda Mena — s. Feuilletonstil

Blom, Eric — s. Galuppi

Blümml, Emil Karl — s. Mozart; Schindler-Lange

Brahms — vgl. Deutsch (Konzertliteratur)

— in Wiesbaden. (Mit ungedr. Briefen). Von Max Kalbeck — in: Signale f. d. musikalische Welt 22

Breslau — s. Opernstilreformen; Reger

Bruckner. Über Ant. B.'s Te Deum. (Entstehungszeit u. Würdigung.) Von August Göllerich — in: Musica divina 1/2

—. Anton B.'s 5. Symphonie. Von Karl Grunsky — in: Die Harmonie 5

Bülow, Hans v. Von Rich. Graf Du Moulin-Eckart. Rösl & Co., München 35 M.

Busoni: Blätter der Staatsoper 7 (Zweig, Stefan: B.; Pfohl, Ferd.: Die Brautwahl; Kapp, Julius: Turandot; Busoni über Arlecchino u. die Turandot-Musik; Die Götterbraut, heroisch-heiteres Sagenspiel)

Byzanz. Beiträge zur byzantinischen Kirchenmusik. Von Egon Wellesz — in: Ztschr. f. Musikwissenschaft 8

Chevalley, Heinr. — s. Löwenfeld

Choralpsalmodie, Über die archaische. Von Peter Wagner — in: Gregoriusblatt 4

Christiania-Bachfest — s. Bach

Conze, Joh. — s. Sprachmelodik

Corelli, Arcangelo, und Antonio Lolli. Von Andreas Moser — in: Ztschr. f. Musikwiss. 7

Crowder, C. F. — s. Händel

David, Hanns W. — s. Musikalisch

Dette, Arthur — s. Vollerthun

Deutsch. Teutsche Comedie-Arien (Handschriftenbände in der Wiener Nationalbibl.). Von Rob. Haas — in: Ztschr. f. Musikwiss. 7

— Rettet unsere deutsche Hausmusik! Von Edwin Janetschek — in: Ztschr. f. Mus. 9

— Lexikon der deutschen Konzert-Literatur. Von Theodor Müller-Reuter. Nachtrag zu Band I: Beethoven, Brahms, Haydn. Kahnt, Lpz 10 M.

— Erfasse die Schönheit deines Volksliedes, deutsches Volk! Aesthetische, geschichtliche u. zeitgemäße Gedanken zur Neuerweckung u. Pflege des deutschen Volksliedes. Von W. Frings. Pustet, Regensburg 8 M.

— vgl. Verbandsgedanke

Deutsche Kulturfragen. Von Gerhard Tischer — in: Rhein. Mus.- u. Theater-Ztg 19/20

Diesterweg, Adolf — s. Siegerin-Satire

Dingeldey, Karl — s. Verbandsgedanke

Du Moulin-Eckart, Richard Graf — s. Bülow

Duncan, Edmondstoune — s. Ultra-Modernisme

Durey, Louis — s. Ravel

Emerich, Paul — s. Reger

Engel, Carl — s. America

Eskeles, Leonore — vgl. Mozart

Evangelische Kirchenmusik — s. Reger

Evans, Edwin — s. Falla

Falla, Manuel de: The three-cornered hat. Besprochen v. Edwin Evans — in: The Chesterian 15

Faust-Musik. Problem einer F.-M. Von Roderich v. Mojsisovics — in: Neue Mus.-Ztg 15

Fetzer, Thusnelde — s. Klangbewußtsein

Feuilletonstil. Gegen den F. in Musikstil und Musikbetrachtung. Von Hilda Mena Blaschitz — Neue Mus.-Ztg 16

Fleischmann, H. R. — s. Musikfeste

Foerster, J. B. — s. Mahler

Franke, Friedrich — s. Reger

Frings, W. — s. Deutsch (Volkslied)
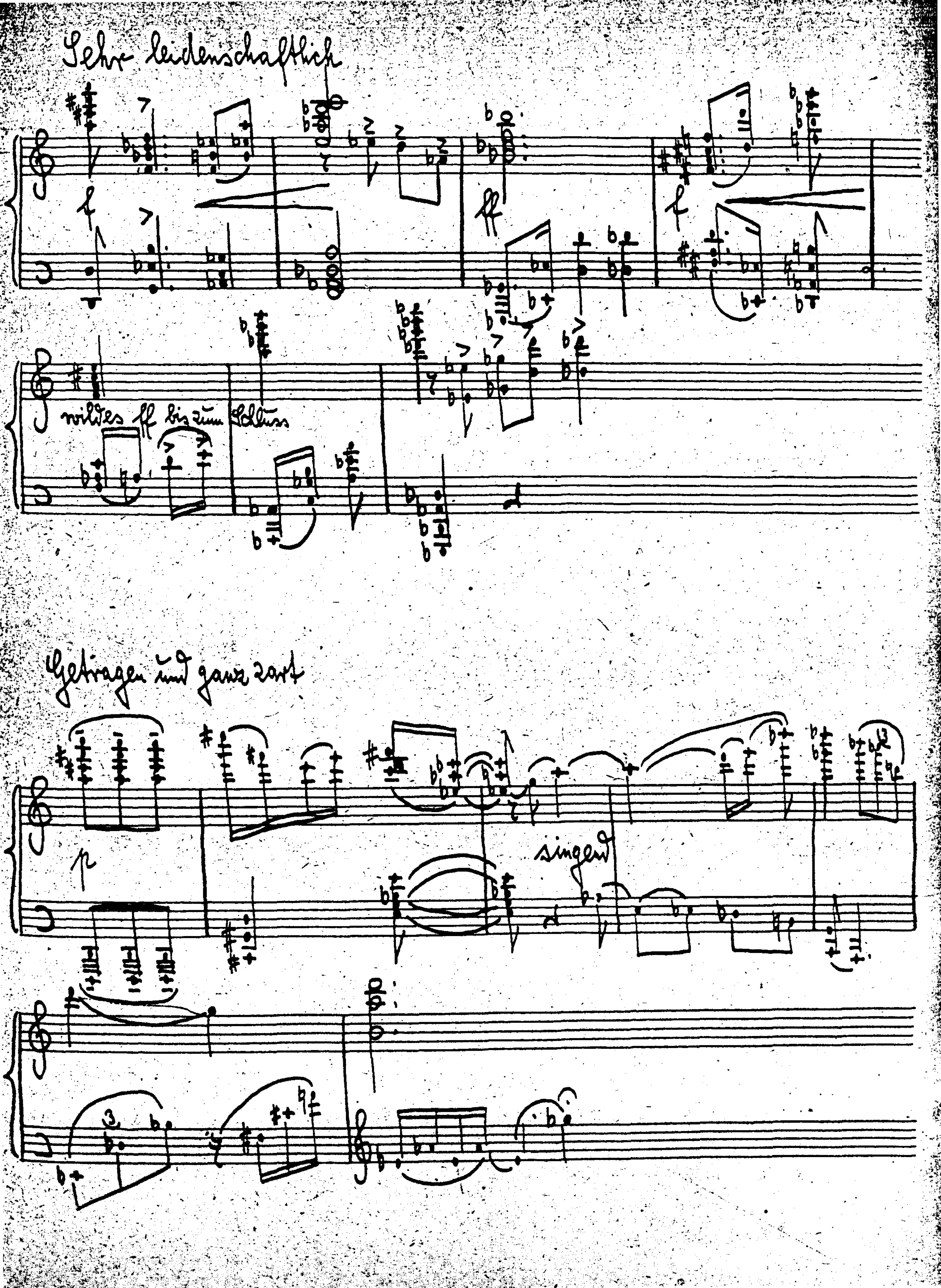
Mozart, W. A.: Zu einer Briefstelle M.'s. (Die Affaire Günther-Eskeles). Von Gustav Gugitz — in: Mozarteums Mitteilungen 2/3
— Dessen erste Geige — eb.
— Zu M.'s Lieblingsmusik. Von K. Malsch — in: Mitteil. f. d. Mozart-Gem. in Berlin 30
—'s Nebensonnen (I. Paisiello). Von Erwin Walter — in: Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde 3/4
— und seine Werke im Lichte der Dichtkunst. Von Emil Karl Blümml — ib.
Müller-Reuter, Theodor — s. Deutsch (Konzertliteratur)
Musik als Zeit- und Raumkunst. Fragmente. Von Hugo Kauder — in: Der Anbruch 8
-- vgl. Nationalökonomie; Wesen der M.
Musikabteilung der Preuß. Saatsbibliothek — s. Berlin
Musikaesthetik — vgl. Kant
Musikalisch-unpolitisch. Betrachtungen eines Mus.-unpolit. Von Hanns W. David — in: Der Anbruch 8
Musikalische Volkserziehung — s. Volkserziehung
Musikfeste oder Musikkongresse? Von H. R. Fleischmann — in: Signale f. d. musikalische Welt 19
Musikkritik. Von Siegmund Pisling — in Musikblätter des Anbruch 9/10
Musikmanifest. Von Fritz Jöde. Greifen-Verl., Hartenstein 4 M.
Musikverlag. Das „Versagen des Musikverlags" und das „Anwachsen der Schundmusik". Von Georg Göhler — in: Ztschr. f. Mus. 9
Nationalökonomie der Musik. Von Ferdinand Scherber — in: Signale f. d. mus. Welt 18
Neue Musik. Über das Anhören neuer Mus. Von Peter Raabe — in: Dtsch. Milit.-Mus.-Ztg 16
Neuzeitliches Musikschaffen — vgl. Bach
Newmarck, Rosa — s. Sibelius
Niechciol, T. — s. Klavierunterrichtsmethode
Nützel, A. — s. Geige
Opernstilreformen, Breslauer. Von Paul Riesenfeld — in: Signale f. d. musikal. Welt 16
Orchesterverhältnisse — vgl. Amerika
Ordenstein, Heinrich †. Von H. Schorn — in: Ztschr. f. Mus. 9
—. Von Rudolf Bellardi — in: Neue Mus.-Ztg 15 und in: Musikpädag. Blätter 9/10
Paganini — vgl. Violine
Paisiello — vgl. Mozart
Pap-Stockert, B. v. — s. Stimmbildung
Pfohl, Ferd. — s. Busoni; Hamburg
Pick-Mangiagalli, Riccardo. Von Guido M. Gatti — in: Musikblätter des Anbruch 9/10
Pisling, Siegmund — s. Musikkritik
Preußische Staatsbibliothek — s. Berlin
Problematisches. Von Anna Roner — in: Schweizer. musikpädag. Blätter 11
Prümers, Adolf — s. Beifall; Volslied
Psychology and the artist. By Herbert Antcliffe — in: The Chesterian 14
Purcell. A Note on P.'s Music. By G. E. P. Arkwright — in: Music and Letters. April
Raabe, Peter — s. Neue Musik
Ravel, Maurice. By Louis Durey — in: The Chesterian 14
—. By Roland Manuel — in: La revue musicale. April
Refardt, E. — s. Basel
Reger, Max: Ein Memento zur 5jähr. Wiederkehr seines Todestages. Von Friedrich Franke — in: Neue Mus.-Ztg 16
— -Nr. (20) der Allgemeinen Mus.-Ztg (Hehemann, Max: Variationen um das Thema Reger; Hasse, Karl: Die evangel. Kirchenmusik und M. R.; Jensch, Georg: Die Musikstadt Breslau und M. R.; Unger, Herm.: Regerepisoden; Mersmann, Hans: Regers Harmonik)
—'s Klavierwerke. Von Paul Emerich — in: Der Anbruch 8
Registerfragen — vgl. Vokalisation
Reinken. Zur Biographie Joh. Adam R.'s. Von Wilhelm Stahl — in: Arch. f. Musikwiss. 2
Reitler, Jos. — s. Korngold
Repertoir-Buch. Entworfen zum Gebrauch für Musik-Kapellen. Von Fredy Haas. Zellerhoff, Oberhausen (Rhld) 20 M.
Reymond, Henry — s. Harmonie
Rezitativ. Die Entwicklung des Stilrezitativs. Von Charlotte Spitz — in: Arch. f. Musikwissenschaft 2
Reznicek, E. N. v. — vgl. Siegerin-Satire
Riesenfeld, Paul — s. Opernstilreformen
Ritter, Alexander. Von Wilhelm Mauke — in: Neue Mus.-Ztg 15
Roner, Anna — s. Problematisches
Roth, Hermann — s. Bach
Russische Oper, Die. Vortrag. Von Kurt v. Wolfurt — in: Neue Mus.-Ztg 15
Sachs, Curt — s. Wien
Scherber, Ferd. — Nationalökonomie
Schindler-Lange, Anna Maria, die Sängerin. Von Emil Karl Blümml — in: Mozarteums Mitteilungen 2/3
Schipke, Max — s. Schulmusikwoche
Schönberg, Arnold. By Leigh Henry — in: Musical Opinion. March
Schorn, H. — s. Ordenstein
Schrader, Bruno — s. Bach
Schreker, Franz: Dichtungen für Musik. Univers.-Edit., Wien 25 M.
Schulmusikwoche, Berliner. Von Max Schipke — in: Halbmonatsschrift f. Schulmusikpflege 5
—. Von Georg Otto Kahse — in: Der Chorleiter 9
Schumann. Die poetischen Ideen in Sch.'s Carnaval. Von Adolf Hocheder — in: Halbmonatsschr. f. Schulmusikpflege 3
Schundlied — s. Volkslied

Vier Charaktere

von

Fritz Windisch

Notenbeilage zu „Melos“, Heft 10


Sehr leidenschaftlich
f
ff
f
wildes ff bis zum Schluss
Getragen und ganz zart
p
singend

Grotesk (sehr belebt)

p

fz

fz durchsichtig

f starke und zügellos

fz

Unbändig

p f

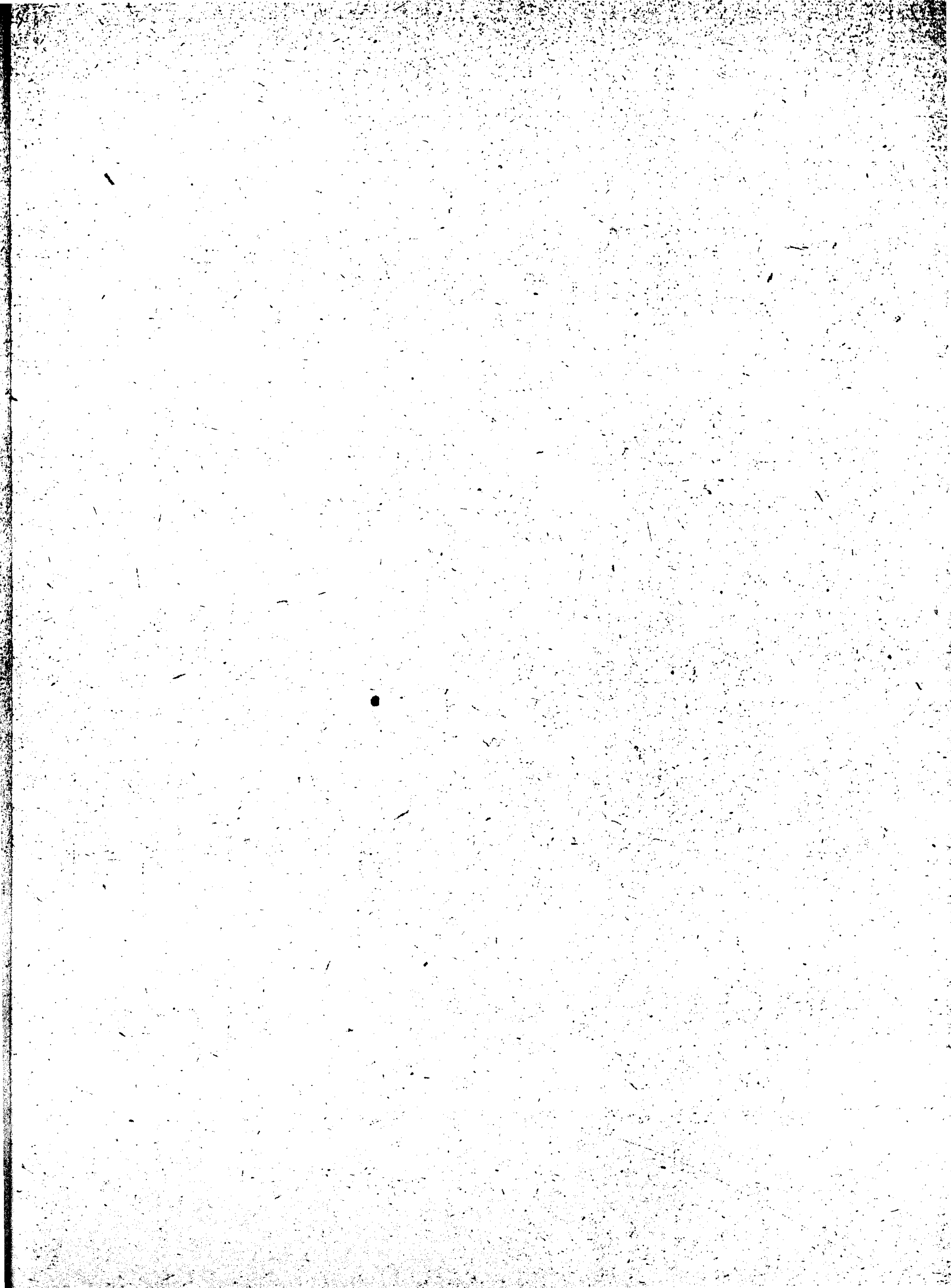
ff hervortretend

fz

p f

ff hervortretend

fz

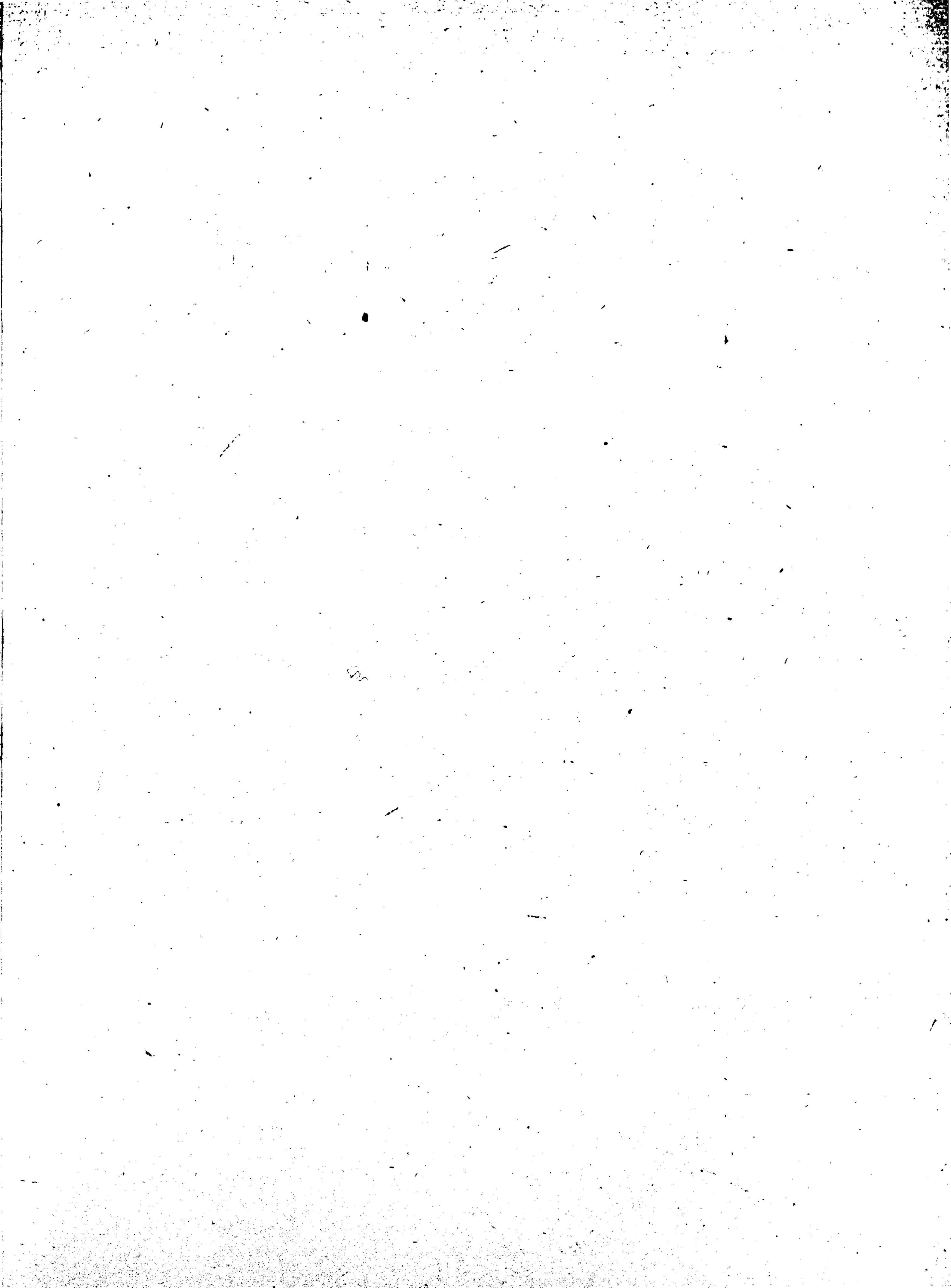




Erscheint am 1. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Verlag: Melos-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Weißensee, Berliner Allee 57. Fernruf: Ws. 653, 712, 736. — Chefredakteur: Fritz Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstr. 35 b. Fernruf: Pankow 3057. Auslandsredaktion: F. Sanders, Amsterdam, 3 Jacob Obrechtstraat. Einzelheft Mk. 4.— (Ausl. Mk. 8,—), Viertelj.-Abonn. Mk. 10.— (Ausl. Mk. 20,—) einschl. Zustellung. — Postscheckkonto 102 166 Berlin. Insertionspreise: 1/1 Seite Mk. 800.—, 1/2 Mk. 450.—, 1/4 Mk. 250.—, 1/8 Mk. 150.—. Verlegerrabatt 25 %, Wiederholungsrabatt 10 %.

Nr. 10 Berlin, den 1. August 1921 II. Jahrgang

INHALT



Über Ferruccio Busoni's Bachausgabe*)

Von August Halm in Wickersdorf

Von diesem monumentalen Werk liegen mir vorerst die Bände III, IV, VI und VII zur Besprechung vor. Ich beginne mit dem VI. Band, der des Wohltemperierten Klaviers zweiten Teil enthält. Busoni wählt hier die Aufgabe des textkritischen Herausgebers, dies freilich nicht im Sinn einer philologischen Kritik verschiedener Lesarten, sondern so, daß er den einmal angenommenen Text teils analytisch, teils kritisch betrachtet, nämlich verborgene Thematik, z. B. im Figurenwerk, aufdeckend, zudem verborgene Möglichkeiten je nachdem andeutend oder ausführend, die Bach, sei es nicht paßten, sei es entgingen. Die ausdrücklichen Anweisungen zum Vortrag treten dem gegenüber zurück; mit Recht, da die Durchleuchtung des Inhalts sie im ganzen überflüssig macht. Oder müßte ich sagen: „der Form"? Aber das Formale, so lebensvoll gesehen, so geistig gepflegt, darf nicht in Gegensatz zum Inhalt gestellt, kann nicht von ihm losgeschält werden. Nun, einen öd pedantischen Formalisten wird ohnehin niemand in einem Busoni vermuten, und es bedarf keiner Worte, um seine Arbeit vor solchem Mißverständnis zu schützen. Aber auch das noch wäre unrecht, wenn wir in seinen Entdeckungen und Eröffnungen bloß eine gewisse Findigkeit, eine sozusagen redaktionelle Gewandtheit bewunderten. Vielmehr gilt es, anstatt bei den Tatsachen, so wertvoll sie im einzelnen sind, stehen zu bleiben, mit seinem Tun zu fühlen, dessen gründlichen Trieb mit zu empfinden und womöglich ihn uns anzueignen, also nicht nur zu lernen, sondern auch uns erziehen zu lassen, an der höchst aktiven, mitproduzierenden Rezeptivität teilzunehmen, derentwegen uns Busoni als einer der seltenen Spieler gelten darf, wie ihn Bach sich gewünscht haben mag, kraft deren er wohl auch einmal über seinen Stoff und sein eigenes Vorbild hinausgehen darf. Die Frage, ob ich mich mit seinen Resultaten überall einverstanden erkläre, oder ob ich bei einigen, meinetwegen bei vielen, Einwendungen zu machen habe, möchte ich dieser seiner Gesinnung gegenüber, die ich völlig bejahe und deren Kraft ich verehre, als wenig erheblich am liebsten umgehen. Aber immerhin, da ich doch die Arbeit bespreche, wird mancher von mir erwarten, daß ich zu Einzelnem Stellung nehme. Bei der Fülle des Stoffs und dem Reichtum in der Art der Behandlung muß ich einiges vom Typischen auswählen (denn Busoni gehört nicht zu den Herausgebern, die eben einige selbsterfundene oder von anderen übernommene Manieren anwenden, wo es nur immer angeht oder gar wo es nicht angeht, sondern er zeigt sich gerade für die Einzelfälle, für das konkrete musikalische Leben wachsam und erfinderisch!).

Zuerst also empfehle ich Vorsicht gegen die Oktav-Verdoppelungen und -Verlegungen im Baß. So wäre das in der Cmoll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers II (S. 13, 2. Zeile) angezeigte Mitgehen der tieferen Oktave aus mehr als einem Grund zu widerraten. Wenn Busoni in der vorhergehenden Cdur-Fuge den letzten Baß-Einsatz des Themas eine Oktave tiefer zu spielen anheimgibt, so

*) Erschienen im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

hat er dafür zweifellos einen guten Grund, da er auf diese Weise bei der quasi Engführung sowohl die peinliche Störung der Mittelstimme durch die Baßstimme im elftletzten Takt, als auch, im Takt vorher, die zwar nicht gerade schädliche, aber doch nicht unbedingt willkommene Stimmenkreuzung beseitigt. Dennoch scheint mir der klangliche Schaden die so gewonnenen Vorteile zu überwiegen: denn die nachherige tiefe Lage des Basses verliert nun ihre beste Kraft. Übrigens sei erwähnt, daß solche Änderungen hier stets in aller Zurückhaltung zur Wahl gestellt sind.

Zum drittletzten Takt des Cmoll-Präludiums bemerkt Busoni: „die Form wäre zweistimmig, reiner geblieben." Betrachten wir diese gewiß nachdenkenswerte Ausstellung, so finden wir, daß sie, an sich richtig, doch vor dem Letzten und Wesentlichen stehen bleibt. Busonis Vorschlag eines zweistimmigen Textes in allen Ehren. Da aber die Vermehrung der Stimmen um mindestens eine im Schlußtakt sich doch nicht wohl vermeiden ließe — und Busoni versucht das auch gar nicht —, so ist gerade das vorläufige Überschreiten der obligaten Stimmenzahl in jenem Takt, ob auch kontrapunktisch nicht notwendig, eine formale Tugend! Ebenso verhält es sich mit der „überflüssigen, zufälligen fünften Stimme" im neunt- und zehntletzten Takt des Cdur-Präludiums. Gut, es ist nicht schwer, hier gegen Busoni recht zu haben. Aber wer (gleich mir, leider) diese Stellen bisher unkritisch gespielt hat: muß er nicht dem Herausgeber danken, der ihn eben doch auf die richtige Fährte, wenn auch hier noch nicht ans Ziel gebracht hat? Dessen produktiv kritischer Geist läßt sich aber nicht an einzelnen Bemerkungen genügen, sondern er schenkt uns sogar mitunter ganze Kompositions-Studien, in denen sich die ideelle Stimmigkeit, abgesehen von den Bedürfnissen des Klaviersatzes, darstellen soll; des weiteren zeigen viele Einzelstudien noch weitere von Bach nicht benützte kontrapunktische und kombinatorische Möglichkeiten auf.

Nicht recht genügend behandelt finde ich die Kontrapunkte der Dezime und Duodezime (hier bietet die Partitur-Ausgabe von F. Stade mehr, die überhaupt, philologisch reicher, durch die Busonis nicht entbehrlich gemacht wird, diese freilich auch nicht entbehrlich macht). Wollte jemand sagen, daß solche Künste, als mehr äußerlicher Natur, mehr Künstlichkeiten denn wirkliche Kunst, füglich im Hintergrunde gehalten werden dürfen, so hätte, auch unter dieser Voraussetzung, Bachs maßvolle Art allen Anspruch darauf, bemerkt zu werden: er verwertet sie, aber ohne sie „auszutappen". Wie aber bemerkten wir seine Freiheit vom Schema, wenn wir das Schema nicht kennen? Überdies meine ich, wir sollten über Wert und Unwert solcher Dinge doch erst befinden, wenn wir sie auch wirklich hören gelernt haben — was ich mindestens von mir selbst, leider, nicht mit völlig gutem Gewissen sagen könnte.

❦

Dürfen wir nun hier, ob im Einzelfall zustimmend oder nicht, mit hoher Achtung rühmen, wie Busoni in Bachs Geist spielt und zu spielen anleitet, so geht es dabei doch mehr um das freilich eben sehr aktive Zuhören, und wir haben uns nun der anderen Seite zuzuwenden, nämlich der des freien Nachschaffens, also der sogenannten Bearbeitungen. Hier wird das Urteilen schwerer, und ich halte es nicht für Feigheit, wenn ich mich da mehr zurückhalte. Merkte ich schon bei dem Ersten, dem Zuhören, manche entschiedene Überlegenheit Busonis, so muß ich beim Zweiten von vornherein des gleichen gewärtig sein. Außerdem aber erschwert Bach selbst die Entscheidung. Angenommen, man stellte mich vor das

Gdur-Adagio (in Busonis IV. Band, auf den Seiten 48—50) so, daß ich vorher nur das Original, nämlich das Präludium der Cdur-Sonate für Geige allein, nicht aber Bachs eigene Übertragung für Klavier gekannt hätte: ich würde dann ohne weiteres, gleich schon nach dem Anblick der ersten Takte, diese Fassung als unbachisch ablehnen. Ein ganz stilwidriges Akkompagnement würde ich unbedenklich sagen. Worauf man mir mit vernichtender Freundlichkeit das echte Bachische Stück präsentierte, wie es z. B. im VII. Band der Steingräber-Ausgabe auf S. 52 und 53 steht. Zum Glück bleibt mir der Hereinfall erspart; ich habe das Stück, bezw. seinen Anfang schon seit langem so beurteilt, auch unter Voraussetzung der Echtheit, die man offenbar als beglaubigt annimmt. Bischoff, der Herausgeber der Steingräberschen Sammlung, erklärt sogar, daß es „fraglos in der hier gebotenen Fassung viel poetischer erscheint als in der ursprünglichen Gestalt" — worin ihm gewiß jeder gute Geiger widersprechen wird, sofern er nur den Zugang zu diesen Sonaten gefunden hat. Bleiben wir gleich bei diesem Stück, das Busoni mit der bekannten Cmoll-Fantasie und dem weniger bekannten, von ihm zu Ende geführten Fugenfragment in Cmoll zu einer Gruppe vereinigt hat. Er findet es „vom Meister selbst so vollendet auf das Klavier übertragen, daß, um die Übertragung auf den heutigen Flügel auszudehnen, es nur weniger, geringfügiger Federstriche bedürfte." (Seite 43 des IV. Bandes.) Muß ich nun gleich gestehen, daß ich, seinen Text prüfend, ohne genauere Erinnerung an den Bachs, bei so mancher Stelle daneben geraten habe, indem ich Busoni zu hören vermutete, wo doch, wie ich nachher vergleichend merkte, Bach sprach, so weiß ich wohl, daß ich damit mein Urteil etwas entwerte. Eine solche Stelle war (abgesehen von der schon erwähnten, mir noch gegenwärtigen Begleitungsart in der linken Hand) gleich der Anfang des dritten Takts mit seiner plötzlichen und vereinzelten Fünf- oder vielmehr Sechs-Stimmigkeit, war ferner die mir gesucht erscheinende Baßchromatik im 13. und 14. Takt. Ob ich aber bei letzterem nicht doch halbwegs recht hatte? Zwar die Gänge stehen bei Bach. Aber es scheint mir doch ein Unterschied von Belang zu sein, ob wir bei ihnen den eigentlichen, gleichsam Kontra-Baß (wozu uns Busonis Verdoppelungen veranlassen) oder bloß eine Mittelstimme hören, wie bei Bach, bei dessen Fassung wir die tiefe Baßstimme als aussetzend oder durch Pausen unterbrochen empfinden. Und dann zerstört Busoni mit einem seiner „geringfügigen Federstriche" ein wichtiges Moment. Gewiß nicht ohne Grund und feinen Sinn: die Achtelpause auf der zweiten Hälfte des zweiten Viertels im vierzehnten Takt entlastet die hier zart ausschwingende Linie der Melodie in durchaus für diese vorteilhafter Weise, und Bach, den Sechzehntelgang gis a wiederholend, scheint ja auch nichts neues zu bieten. Dennoch halte ich diese von Busoni unterdrückte Wiederholung für unentbehrlich, und zwar nicht nur deshalb, weil sie an das Hauptthema gemahnt (was mir freilich gerade an dieser Stelle, vor dessen richtiger Aufnahme durch den Baß im fünfzehnten Takt als eine schöne, noch unrhythmische, Vorahnung viel wert ist), sondern auch, und fast noch mehr, weil sie die chromatische Bewegung staut, deren Ende überzeugt mitzufühlen uns also Busoni durch die Streichung verhindert. Daß er einen Kontakt mit der Sechzehntelfigur zu Ende der Takte 5, 7, 9 preisgibt, ist sicher; ob er nicht auch noch einen Strom von Beziehung der gegenbildlichen Baßfigur im achten letzten Takt zu der besprochenen Figur durchschneidet, bezw. ob nicht die beiden Figuren bei Bach sich gegenseitig einen wirksamen Halt geben, lasse ich dahingestellt. In diesem achten letzten Takt vereinfacht Busoni, während Bachs Baßfigur an das anfängliche Begleitmotiv erinnert; ähnliches geschieht im siebenten letzten Takt. In den Takten 7 und 5 fiel mir ferner auf, daß der Baß sich verflüchtigt bezw. (im fünften

Takt) ſcheinbar in der Mittelſtimme aufgeht, wogegen er im neunten Takt, durch das Aufſteigen gleichſam geſpannt oder überſpannt, in eine mittlere Region zurückſchlägt. Der Vergleich beſtätigte meinen Verdacht; dieſe Art von Abwechſlung iſt nicht bachiſch: das Original zeigt jedesmal das Zurückſchlagen um eine Dezime, und dies nicht ohne eine gute Beziehung zu dem Dezimen-Aufſchwung der anfänglichen Begleitung; welche Beziehung Buſoni im neunten Takt doch nicht mehr wiederherſtellt, indem er hier dem Original folgt. Dafür gewinnt er für den Baß etwas wie dramatiſches Leben. Im fünften Takt nämlich glauben wir zuerſt, ehe ſein nachſchlagendes e erſcheint, der Baß gehe in die triller- bezw. mordentartige Figur der tieferen Mittelſtimme, der neunte Takt ſetzt uns in Zweifel: ſpringt der Baß vor $\overline{\text{cis}}$ nach $\overline{\text{f}}$ oder gar nach $\overline{\text{a}}$, oder hören wir nur die Mittelſtimmen während des dritten Viertels? Im neunten Takt ſcheint nun der Baß das Weitergehen nicht mehr wagen zu wollen (obgleich er hier wieder in derſelben Weiſe wie im fünften Anſchluß fände; aber es iſt, als ob er diesmal, gleichſam wie entmutigt durch die Situation im ſiebenten Takt, ſogleich in die ſichere Gegend zurückſuchte).

Es war nötig, ſo an einzelnen Stellen zu zeigen, wie gefährlich ein raſches Ja oder Nein gegenüber einem ſo durchdachten oder mit ſo gutem Inſtinkt geleiteten Tun und Laſſen wie dem Buſonis wäre; und ich glaube wiederum erwieſen zu haben, daß wir auch da, wo wir zu einem Nein gelangen, ſeinem Fehlgreifen einen Sinn, anregende Kraft und Fruchtbarkeit zuerkennen müſſen. Es erhellt aber auch, daß eine ſo eingehende Beſprechung, wie man ſie Buſoni ſchuldig wäre, eine beſondere Schrift erforderte. Geſtatte man mir noch zwei kleine Beiſpiele aus derſelben Umgebung zu bringen. Den Schluß der „Fantaſie" hat Bach beſſer, geiſtiger geſtaltet, daran iſt kein Zweifel möglich. Buſoni macht ihn maſſiger; er verzichtet auf die letzte Gegenbewegung. Schien ſie ihm durch den Schluß des erſten Teils verbraucht? Das ließe ich nicht gelten. Wie aber, wenn er die Abſicht hatte, zugunſten des Adagio-Anfangs, dieſe vorbereitend, größere Einfachheit herzuſtellen? Daß er im letzten Takt dem Baß die im ganzen Stück ſonſt (und natürlich von Bach auch hier) vermiedene gerade Bewegung vorübergehend aufzwingt: ein offenkundiger Stilfehler. Ja, gut. Aber als Vorahnung der im Adagio herrſchenden geraden Bewegung gehört? Der Schluß der Fuge paßt zu dieſer gar nicht. Aber iſt er nicht zugleich der Schluß der ganzen Gruppe von drei Sätzen? Und wollen wir dann den Blick zurück auf den Anfang der Fantaſie verwehren, deſſen auftaktiges Sekundmotiv hier noch einmal, geſteigert, entſchloſſener in der Geſte, aber zugleich feſt in aufgelöſter Geſtalt erſcheint?

Beſcheiden wir uns mit kurzem Bericht über die andern Bearbeitungen und „Nachdichtungen", wie ſie Buſoni treffend nennt. Der gleiche (IV.) Band ſchenkt uns neu Bachs „Capriccio über die Abreiſe des vielgeliebten Bruders", nämlich in einer dem Konzert angemeſſenen, ja zum Teil auch mehr durchgebildeten Geſtalt.*) Weiter ein ſehr merkwürdiges und, wie ich meine, weittragendes Experiment: „Preludio, Fuga e Fuga figurata." Das iſt das Ddurſtück des erſten Wohltemperierten Klaviers; Buſoni unterbricht die Fuge vor ihrem Ende, um uns durch eine intenſiv geiſtreiche Kombination zu überraſchen und zu vergnügen: er wiederholt das Präludium, deſſen Figuren nunmehr das Fugenthema begleiten.

---

*) An manchen Stellen erweitert Busoni die Fuge, an ein paar andern, wo sich Bachs Musik nach seinen Worten „im Kreis bewegt", kürzt er. Für ein bloßes Versehen halte ich das Fehlen des thematischen Einsatzes im Tenor auf a beim dritten und des siebenten Takts der S. 41; desgleichen das ♮ $\overline{\overline{\text{c}}}$ am Ende des vorhergehenden Takts.

Anders im Prinzip, aber aus derselben Gesinnung überträgt Busoni Bachs „Chromatische Fantasie und Fuge" für Violoncell und Klavier, im III. Band, der „Nachträge zu den Bänden I bis IV" enthält. Das Mehr einer Stimme dient ihm dazu, die Fuge an thematischem Gehalt zu vermehren, indem er zu Zwischenspielen Bachs, diese kaum verändernd, das Thema oder ein Ersatzbild des Themas treten läßt. Man mag dabei die Ökonomie der Gewichte anfechten, mag gerade bei der etwas schweren Chromatik des Themas die entlastenden Zwischenspiele unverkürzt wünschen: einen Gewinn an Auffassung werden doch viele auch dann verzeichnen, so wie ich das mindestens für meinen Teil dankbar bezeuge. Anders, aber im Grund ähnlich fragend möchten andere entgegenhalten, daß Busoni, seine Deutung als richtig anerkannt, den thematischen Gehalt solcher Stellen nicht vermehrt, sondern nur deutlicher gemünzt habe; daß man aber nicht in den Vordergrund rücken oder an die Oberfläche ziehen sollte, was Bach im Hinter- und Untergrund halten wollte; daß in dem Verhältnis von Bewußtheit und Unterbewußtheit eine hohe Meisterschaft liege, die solches Ausdeuten zerstöre, wenn es sich nicht in seinen natürlichen Grenzen halte; nämlich in eine Analyse oder einen Kommentar gehöre solches. Das dürfte dann freilich auch der prachtvollen Klavier-Gestalt gegenüber gelten, die Busoni der großen Geigen-Chaconne verleiht (III. Band, S. 114). Aber anderes Material will andere Ökonomie, gestattet andere Fülle und damit auch andere Deutlichkeit; und das Bearbeiten und Übertragen lag so sehr in Bachs geistigem Trieb, daß wir nicht annehmen dürfen, er hätte das von ihm selbst gegebene Vorbild auf dem Gebiet seiner eigenen Werke nachzuahmen — und auch steigernd nachzunahmen — andern verboten. Verloren geht dabei immer etwas; versäumen wir aber nicht über dieser Empfindung die neu eröffnete Schönheit. Ein kleines Beispiel für den notwendigen Verlust: Bei Bachs Chaconne schätze ich besonders hoch die Kunst des allmählichen Verabschiedens der Doppelgriffe in der ersten Entwicklung; es bedeutete eine Gefahr, sogleich mit dem (verhältnismäßig gesehen) schwersten Geschütz der Vier- (bezw. Drei-)stimmigkeit aufzufahren, d. h. die mächtigen Wirkungen gleich zu verausgaben; diese Gefahr überwindet Bach eben durch das vollendet künstlerische Verabschieden der volleren oder Doppel-Griffe. Daß nun gerade von dieser Schönheit nichts übrig blieb, gereicht Busonis Arbeit nicht zum Tadel; hier liegen eben ganz andere Bedingungen vor. Sein vier- bis dreistimmiger Anfang, eine Oktav tiefer gelegt als beim Original, hört sich auf dem Klavier zwar voll, aber doch ganz gegenteilig an als der äußerlich ganz entsprechende Anfang auf der Geige; nämlich doch eher als Bescheidung oder Konzentration des Klanglichen. Es erhellt, daß, wo das Problem sich so ganz anders stellt, die Lösung auch anders lauten darf und je nachdem muß.*) Und zu alledem: die Originale werden uns ja nicht entzogen; niemand erwartet oder fürchtet, daß nunmehr, nach Erscheinen der Klaviergestalt, die Geiger mit ihrer Chaconne sich ins stille Kämmerlein verkriechen.

Mit der Chaconne befinden wir uns schon in der Gesellschaft der gewaltigsten Dinge dieser Art, der Bearbeitungen von Orgelwerken bei dem längst feststehenden Ruhm Busonis als des unübertroffenen Könners und Kenners des Klaviers,

*) Hieran darf ich wohl eine kritische Erwägung anschließen, die immerhin noch die Grenzen unserer jetzigen Aufgabe berührt. Bekanntlich hat Bach das Präludium („die Ouvertüre", sagte ich lieber) seiner Edur-Sonate für Geige allein zu dem Vorspiel einer Kantate umgearbeitet. Es bietet den seltenen (oder gar vereinzelten?) Fall, daß Bach die Wiederaufnahme des Anfangs, statt in der Ober-, in der Unterdominanttonart setzt; der Grund hierfür liegt offenbar in der Geigentechnik, genau gesagt in dem Umstand, daß er hier die leere A-Saite zu dem Glockenton benötigte. Müßte ich das Stück für ein Tasteninstrument bearbeiten, so überlegte ich, ob ich nicht die Modulation ändern und zur zweiten Hauptgruppe, in die Oberdominant führen sollte.

ersparen wir uns Worte über technische Pracht und Reichtum. Dagegen möchte ich um so geflissentlicher auf ein im edeln Sinn kluges Maßhalten hinweisen, worin Busoni mir die andern mir bekannten Bearbeiter, Liszt mit eingerechnet, zu übertreffen scheint. Man sehe nur die zahlreichen durchbrochenen Oktaven, die wir aus Rücksicht nicht nur auf die Hand, sondern auch, und noch mehr, auf das Hören bewillkommnen. Busoni hat bei allem Willen zu pianistischer Expansion sich den Sinn für den dünnen Satz bewahrt, den, um ein Gegenbeispiel zu nennen, der Stradal der Bruckner-Klavierauszüge so sehr verloren hat. Wir erinnern hier an die schöne Stelle in der Chaconne, wo Busoni auch der klanglichen Entwicklung des bachischen Urbilds folgt, indem er bei der Wiederkehr des Dmoll nach der breiten Durepisode, in der er den Klang ins Üppige und Berauschte gesteigert hatte, in der Hauptsache wieder dreistimmig setzt, nach kurzer oder eingestreuter Vierstimmigkeit ins Zweistimmige, endlich in Einstimmigkeit übergeht, und hiermit eine herrliche Wirkung, eine Mischung von rührender Innigkeit und Gehobensein in der zart unwiderstehlichen Bewegung erzielt. Ich halte das, obgleich Bach es vorgebildet hat, doch für ein nicht geringes Verdienst des Bearbeiters, da eben das Klavier sowie die Gewohnheit eine starke Versuchung zu anderem Verfahren ausübten. Bei dem Wachet auf-Vorspiel (III, 85) kam eine Versuchung sogar von Seiten Bachs selbst, der ja, für die Kantate gleichen Namens, zu demselben Stück als einem Duett zwischen Tenor und Geigen, einen bezifferten Continuobaß schrieb. Diese Nummer hat mich, da ich ganz auf den Charakter des Choralvorspiels eingestellt war, beim ersten Hören befremdet und fast unangenehm berührt; und auch noch bei einem viel späteren Hören wiederholte sich das, bis ich mich eben hierfür umzustellen vermochte (wie ich auch das oben besprochene Gdur-Adagio während dieser Arbeit mir, oder mich ihm, einigermaßen assimilierte). Als ich es zum erstenmal vernahm, wollte ich überhaupt nicht weiter spielen, so sehr widerstrebte mir die neue Fassung. Nunmehr erkenne ich in gewissem Grad zwei wesentlich verschiedene Stücke, von denen mir das erste, das Geigen-Cdur-Adagio, immer noch das liebere ist. Als in noch höherem Grad verschieden müssen wir aber die beiden Wachet auf-Choräle ansehen, und die Frage, ob nicht meine erste Auffassung des Orgelvorspiels als eines verhaltenen, mysteriösen Charakters, beinahe eines Nachtstücks, durch die frohe Natur, ja Morgensonnigkeit des „Zion hört die Wächter singen“ widerlegt sei, durfte ich nach dieser Erkenntnis verneinen. Dies ausführlich zu behandeln veranlaßte mich der Wunsch, die Schwierigkeit des Urteilens aufs neue zu erweisen (da eben Bearbeitungen bekannter Stücke naturgemäß einem gewissen Widerstand oder einer Unfreiheit, einer Festgelegtheit begegnen), sodann auch die bezeichnende Feinheit des Empfindens zu kennzeichnen, mit der Busoni gewählt und überhaupt die Notwendigkeit eines Entweder-Oder gefühlt hat. Er schreibt hier Allegretto tranquillo und mezzo voce vor, und empfiehlt überdies sehr diskreten Pedalgebrauch, sicherlich um den dünnen Satz mit seiner latenten Klangfülle nicht zu gefährden. Überhaupt aber wird, wer etwa in selbstgeschaffenem Vorurteil, oder durch Berichte irregeführt, unersteigliche Schwierigkeiten, unnahbares Klavierathletentum erwartet haben sollte, freudig enttäuscht sein. Denn der Meister, für den es ja Schwierigkeiten kaum mehr geben soll, hat mit sichtbar großer Sorgfalt auf Spielbarkeit hingearbeitet; sein Klaviersatz, zwar schwer, ist höchst geschickt, und er bewältigt das Stoffliche so, daß er einen sogar auffallend mäßigen Pedalgebrauch zuläßt. Ich erinnere mich noch mit einigem Schrecken an d'Alberts Klavierbearbeitung der Passacaglia, an der ich mich zwar nie selbst versucht habe, die ich aber von dem Autor eigenhändig vortragen hörte, mit dem Eindruck, daß sie sogar für ihn unerreichbar ist. Wenigstens ging vieles in einem

aus dicken Pedalwolken majestätisch hallenden Klavierdonner unter; so imposant die Leistung an sich auch war: die Wirkung konnte ich nicht hoch einschätzen. In einem Punkt freilich zieht Busoni enge Grenzen: er verbietet, auch bei weitesten Griffen, das Arpeggieren. Sollen nun wir, die wir da nicht mitzutun vermögen, die wir nicht zu den oberen Tausend der Dezimen- und womöglich Undezimen- oder gar Terzdezimenhände-Besitzer gehören, uns beschämt zurückziehen, wo doch alles Können und Lernen nichts fruchtet? Ich möchte ausdrücklich davor warnen, daß man sich in diesem Fall durch Busonis Verlangen zurückschrecken lasse. Irgendwie wird man sich meistens helfen können, sei es durch bescheidenere oder durch intermittierende Griffe, auch durch rhythmisches Nachschlagen oder Synkopieren (wie z. B. Busoni selbst manche Einsätze in dem großen Esdur-Präludium [III. Band Seite 21, vergl. S. 23, 3. Z., 4. T.] behandelt), sei es schließlich eben trotzdem durch Arpeggieren. Für Busoni bewährte sich die strenge Forderung sozusagen als heuristisches Prinzip. Jeder weiß, daß mit Oktaven- und Nonenspannungen allein diese Sachen nicht zu erobern sind. Gut; und es gibt doch Dezimen- und Undezimenhände! Also setzen wir diese einmal voraus, und suchen, was sich an realen Griffen so erreichen läßt: denn die Vorstellung des Orgelklangs wird uns durch das Arpeggieren ja immer wieder verscheucht. Auf diesem Standpunkt nun hat Busoni freiere Hand; aber er wendet die Strenge nun auch durchaus gegen sich selbst und findet unter dem selbstauferlegten Zwang oft erstaunlich guten Rat (man lasse sich die in dieser Hinsicht fast geniale Pause zu Anfang des achten Takts der S. 33 III nicht entgehen!) — kurz, ich glaube, daß Busoni mehr Fantasie an diese Werke gewandt hat als seine Vorgänger. Freilich halte ich ein genaues Vergleichen seiner Arbeiten mit dem Original für unerläßlich, einmal einzelner textlicher Freiheiten wegen (die als solche in einer Anmerkung bekanntgegeben sein müßten, setzte Busoni nicht selbst gewiß die Vertrautheit mit den bearbeiteten Stücken oder wenigstens ihren Besitz voraus — will er doch mit seinen Darbietungen von Choralvorspielen das Verlangen erwecken, auch die übrigen Werke dieser Gattung kennen zu lernen; ich nenne das Zusammenlöthen des Fugenanfangs mit dem Präludiumschluß); sodann um die Stimmführung hier und dort deutlicher zu erkennen; schließlich auch, um die Kunst des Bearbeitens besser zu verstehen. Nicht um sie bloß zu bewundern (was sie gewiß verdient), nicht bloß um sie zu kritisieren (was sie sowohl verträgt als auch herausfordert), sondern hauptsächlich, um von ihr zu lernen. Denn um dem Orgelklang nahezukommen, mischt Busoni, abgesehen von den mancherlei schönen, zarten Oktavverdoppelungen in Mittelstimmen, die ja nicht so fern liegen, ab und zu gewisse Konsonanzen, als halb nur hörbare, mit in die Klänge. Diesen Klaviersatz betrachte ich als nicht nur für den einzelnen Fall tauglich, sondern auch sonst anwendbar, z. B. beim Spielen eines bezifferten Basses, eines ursprünglich für Cembalo gedachten Klavierparts, und viel von dem besonderen Klang, den erlesene Spieler erzeugen, wird auf solcher Spielart beruhen.

(Schluß folgt.)

Von der Form in der Musik

Heinrich Kaminski

Der schöpferische Geist allein ist es, der lebendig macht.

Zeit wird es endlich, gegen unproduktives Heiligsprechen gewisser Formen anzugehen, die nur darum ein für allemal das richtige sein sollen, weil sie gelegentlich richtig waren und richtig sein können.

Da wird z. B. einem musikalischen Kunstwerk gegenüber noch immer mit einer deprimierenden Selbstverständlichkeit und ohne weiteres vorausgesetzt, daß es eine bestimmte, d. h. bekannte, schon in der Vergangenheit angewandte Form haben müsse, als da sind: Sonaten-, Rondo-, Variationen-Form usw. (Fehlt eine solche bekannte Form, so wird das Kunstwerk als formlos erklärt; entschuldigt wird allenfalls noch „Programmusik", deren Irrwege uns aber hier nicht beschäftigen sollen.)

Lebendigem, schöpferischem Geist wird Begriff und Wortinhalt sich unter den Händen wandeln; sie sind nie endgültig, sie fließen oder erstarren, je nach der geistigen Vitalität der Zeiten und Menschen. Verdorren aber wird unausbleiblich jeder Begriff, der unbesehen aus „guter alter Zeit" übernommen wird.

Gerade die Musik gilt es, von dem würgenden Einfluß erstarrter Begriffe zu befreien, der ihr Luft und Atem abschnüren will. Sind nicht da und dort schon Zeichen ihrer Agonie bemerkbar, so daß Pessimisten bereits von ihrem Ende sprechen?

Sie soll und wird uns zu neuem, blühendem Leben auferstehen. Schaffen wir ihr nur erst die lebenhindernden, erstarrten Begriffe vom Leibe!

Was ist denn eigentlich z. B. diese unfehlbare Sonatenform? War sie nicht einfach nur eine Etappe auf dem Weg, ein notwendiger, starker Ast am aufstrebenden Baum der Musik, aus dem wiederum neue Äste und Zweige wachsen wollen? Ein Gewordenes, das neuem Werden dienen will und soll — eine erworbene Formsicherheit und formale Stütze zugleich, ein Innehalten und ein Vorwärtsblicken, Etappe und Wegweiser, wie es vordem Kanon, Fuge, strenger Satz waren? Und ist es nicht närrisch, anbetend um einen Wegweiser herumzutanzen, statt weiter zu wandern, wohin er weist?!

Besinnen wir uns alle auf das Wesentliche, und das ist, einem Kunstwerk gegenüber nicht zu fragen, ob es auch ja eine uns bekannte Form habe, ob es „klassisch", „romantisch" oder „modern" sei („modern"! — nur eine kunstferne Zeit in ihrer ganzen Begriffsverwirrung konnte auf so törichtes Fragen: ob modern oder unmodern verfallen!) sondern: ob es überhaupt Form habe, ob es organisch gewachsen, ob es ein (Lebensenergie in sich tragendes) Lebewesen ist.

„Form" muß freilich von einem Kunstwerk gefordert werden, denn Formlosigkeit ist Chaos und also Gegensatz von „Leben".

Aber Form schafft nicht Leben, sondern entsteht aus Leben, ist Ergebnis, Ausdruck von Leben.

Das primär zu Fordernde ist also Lebensfülle, Lebensfähigkeit. Es ist übrigens auch das, von dessen Grad der bleibende Wert oder die Vergänglichkeit eines Kunstwerks letzten Endes bestimmt wird, nachdem Gewicht und Einfluß von „Richtungen", Moden usw. ohnmächtig geworden sind.

Wie entsteht denn nun ein lebendes Wesen, z. B. ein Baum? Nach Normen, nach im voraus festgelegten starren Formen? Wachsen die Zweige in einem vorher zu berechnenden Winkel zueinander?

Halten wir uns an das Wichtige: Soll ein Lebewesen entstehen, so muß ein lebensfähiger Keim da sein (vergleichen wir dem in der Musik etwa das thematische Material plus schöpferischer Potenz des Schaffenden); daraus wird seinen ihm innewohnenden Lebensgesetzen gemäß (also nicht nach Schulregeln) und entsprechend der in ihm liegenden Lebensenergie ein Lebewesen sprossen und wachsen und blühen, es sei klein oder groß, Blume, Gras oder Baum. (Man sehe daraufhin eine Bachsche Orgelfuge an; aus dem Keim des Themas sproßt und blüht Leben, und das eben läßt sie immer wieder Leben ausstrahlen, nicht aber, weil es eine „Fuge" ist!)

Also auch das Kunstwerk. Viel freilich wird unter diesem Namen ausgeboten und willig hingenommen, das nichts mehr als Name und einige Mittel mit dem Kunstwerk gemein hat, und wahrlich, verführerisch wissen manche dieser Pseudo-Kunstwerke Reizmittel und Lockkünste spielen zu lassen.

Aber wessen Seele nach wirklichem Leben hungert, dem wird man vergeblich Steine für Brot anbieten; denn sein Hunger wird nicht zu täuschen sein. Wo immer aber er wirkliches Leben findet (und seine Seele ist voll des Verlangens danach), da wird er sich ihm freudig dankbar öffnen.

Und eben darin liegt ja Sinn und Zweck aller Kunst: „Leben", „Gott" zu verkünden, zu offenbaren (nicht aber: Gefühlchen „auszudrücken"! o törichte Ahnungslosigkeit —). Und also gibt es einem Kunstwerk gegenüber nur eine Frage, und das ist die: ob es aus lebendigem Geist „gewachsen" ist, ob es „Leben", lebendige Erkenntnis zu vermitteln vermag, — und womöglich eine Erkenntnis, die mir bisher kein anderes Lebewesen zu verschaffen vermochte.

Form und „Stil" aber ist Ergebnis, Ausdruck solchen Gewachsenseins, Lebendigseins, so wie am Baum Ast und Zweig und Blatt und Blüte Ausdruck, Verkündiger seines „Baumseins" sind und dadurch Ausdruck und Verkündigungen des „Lebens".

Angewandt: ein Kunstwerk kann sich innerhalb bekannter Formen entfalten (soweit diese dehnbar sind), braucht es aber nicht; wichtig ist nur, daß es ein Gewachsenes ist, daß es „Leben" verkünde.

Machen wir uns das einmal klar, dann werden all die Winkelmaße und starren Modelle von Begriffen, Regeln und Rubriken von selber abfallen, als die unnützen, lebenhindernden, dürren Stecken, die sie sind.

Schälen wir also endlich wieder das Wesentliche heraus aus all dem Trüben und Neblichten, das zeitliche Einflüsse, Neigungen und ein allzu langes Nichtbesinnen darüber wuchern ließen!

Das wird allen verkehrten Fragestellungen und Voraussetzungen (die uns von vornherein befangen an Mensch und Ding herantreten lassen) den Garaus machen und uns in Stand setzen, unbefangen überall „Leben" zu erfahren, wo es uns in lebendigem Ausdruck entgegentritt, es sei Baum, Tier, Mensch oder Kunstwerk.

Nebenbei gesagt: es wird uns auch davor behüten, all den gangbaren Verwechslungen zu verfallen, die nun schon beinahe traditionell an Stelle des Wesentlichen Surrogate zu setzen sich begnügen und sich z. B. mit „Temperament" (statt geistiger Vitalität!), mit „Empfindung" und „Gefühl" (statt Wärme und Intensität!) u. a. m. behaglich zufrieden geben.

Dem „Leben" Raum!

Und in der Seele dem verschütteten Hunger nach „Leben" Raum!

So kann's nicht fehlen!

Die neu-italieniſche Muſikſchule

Von Dr. Massimo Zanotti, Rom

Die Schöpfung oder gegenwärtige Erneuerung der Muſikſchulen iſt weit davon entfernt, eine Erſcheinung zu ſein, welche ſich ausſchließlich in Italien zeigt. Es iſt im Gegenteil eine allgemeine Erſcheinung, hervorgegangen aus den Notwendigkeiten der Geſchichte. Wir kannten vor dem Kriege die ruſſiſche Schule, die impreſſioniſtiſche franzöſiſche Schule, die ſpaniſche Schule, unter welchen man übrigens mehr als ein verwandtſchaftliches Glied finden kann. Dieſe Schulen tragen heute mehr als jemals einen entſchieden raſſiſchen Charakter. Strawinsky in Rußland, Ravel in Frankreich, Manuel de Falla in Spanien (um die bekannteſten anzuführen) ſind die gegenwärtigen Vertreter beſtimmter muſikaliſcher Raſſeeigentümlichkeiten. Die italieniſche Schule iſt jünger: ſie hat im Anfang kämpfen müſſen gegen fremde Einflüſſe, beſonders franzöſiſche und ruſſiſche; aber jetzt können wir konſtatieren, daß ſich ein ſelbſtändiger Geſchmack gebildet hat und daß unter uns die Muſiker weilen, welche die Schöpfer der neuenitalieniſchen Kunſt ſind. Nach der italieniſchen Schule könnte ich hier noch andere erwähnen, welche gleichfalls der Ausdruck dieſer ſelben allgemeinen raſſiſchen Tendenz ſind: die engliſche Schule mit Elgar, Goossens, Ireland, Lord Berners, die rumäniſche Schule mit Enesco, Stan Goleſtan, Alessandresco, und nicht zu vergeſſen die weniger jungen, wie die tſchechiſche Schule mit Novak, Suk, Stephan, die ungariſche Schule mit Bela Bartok, Kodaly. Alle dieſe Schulen haben im Verhältnis zu ihrem raſſiſchen Charakter aus zwei Quellen geſchöpft: aus der volkseigenen Tradition und dem populären Lied, aus dieſem letzteren nur da, wo die erſtere nicht beſtand. Die ruſſiſche und ſpaniſche Schule gründen ſich auf das Volkslied, die franzöſiſche Schule zum großen Teil auf die Tradition, die italieniſche Schule ſchöpft gleichzeitig aus den Quellen der Tradition und des Volksliedes. Wir haben eine muſikaliſche Tradition von großem Wert, aber erſt ſeit kurzer Zeit verſtehen wir ſie zu ſchätzen; man mußte erſt aus den Archiven und Bibliotheken unſere koſtbare Muſik von früher hervorſuchen und Transkriptionen daraus bilden,um ſie bekannt zu machen. Die Deutſchen ſind damit vorangegangen; ich führe hier nur Riemann und Wolff an, welche unſere alte Muſik ſtudiert haben, von der Kunſt des XIV. Jahrhunderts bis zu den Meiſtern des XVII. Jahrhunderts. Nach ihnen haben ſich die Italiener an die Arbeit gemacht und aus den Werken Torchi's, Radiciotti's, Chileſotti's, Bonaventura's, Tebaldini's, Gasperini's, Cametti's, Boghen's, Caſimiri's und Torreſranca's iſt unſere große Muſik des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts von neuem erſtanden. Sie iſt erſtanden, um uns daran zu erinnern, daß wir Italiener ſind, und um uns Leben einzuflößen, einen neuen Saft. Zu gleicher Zeit entwickelte ſich das Studium des Gregorianiſchen Geſanges in Italien, dank dem Werke Faretti's und Giulio Bas', und die Erforſchung des Volksliedes, welches bei uns ſo verſchieden iſt, in einer Provinz wieder anders als in der anderen, durch

durch Gelehrte und Musiker wie Jara, Gabriel (für Sardinien), Javara (für Sicilien), Sinigaglia (für Piemonte), Frau Oddone (für den Nordenim allgemeinen), Grimandi (für Rom), während noch andere durch ihre Sammlungen das notwendige Material für den Neubau zusammenbrachten.

Wenn man die Komponisten gruppieren will, so glaube ich, könnte man dies mehr oder weniger nach ihrer allgemeinen Tendenz folgendermaßen tun: 1. alistisch (klassisch): Bossi und Perosi, 2. klassisch-romantisch: Wolff-Ferrari, Mantica, Sinigaglia, Zandonai, Setaccioli, 3. impressionistisch, koloristisch: Pick-Mangiagalli, Davico, De Sabata, Respighi, Santoliquido, Pratella, Alaleona, Tommasini, Gasco, Guy, 4. modern (ich nenne sie alle so, einesteils wegen der harmonischen Kühnheiten der Einen, und anderenteils wegen des neuen unabhängigen Geistes der Anderen): Busoni,*) Pizzetti, Liuzzi, Castelnuovo, Bastianelli, Casella, Malipiero. Es handelt sich natürlich nur um eine ungefähre Klassifizierung: weiter unten wird sich die Gelegenheit finden, jeder einzelnen dieser Persönlichkeiten ihr Relief zu geben. Alle diese Komponisten haben symphonische Stücke geschrieben: das Theater steht nicht mehr bei ihnen im Vordergrunde (im Gegensatz zu den Meistern gegen Ende des letzten Jahrhunderts), was sie jedoch nicht gehindert hat, Werke für das Theater zu schreiben. Wir wissen, daß Verdi am Ende seines Lebens uns noch mit zwei Meisterstücken bereichern konnte, das eine ernsten Genres, Othello, und das andere komischen Genres, Falstaff, zwei Stücke, welche man bei der Erneuerung unseres Nationaltheaters als einen Ausgangspunkt betrachten kann von großer Gewandtheit und modernem Geist. Hieraus ergaben sich die Konsequenzen aber erst viel später. Gleich nach Verdi triumphierte in Italien der Verismus; nun war die Reihe an Ponchielli, Mascagni, Puccini, drei Musiker, welche unzweifelhaft talentiert waren, wenn nicht sogar Genies (Mascagni), aber sie besaßen eine mehr oder weniger ungenügende Kultur. Jetzt werden die Schöpfungen der beiden Überlebenden von einem Publikum gepflegt, welches keinen Einfluß auf das Schicksal unseres geistigen Lebens hat. Aber unter den jüngsten Musikern mußte es doch einen geben — so geteilt sich auch seine Ansicht über die ästhetische Bedeutung des Theaters äußerte — dieses auf das Niveau der neuen Zeit zu bringen. Riccardo Zandonai de Trento, welcher das Theater hauptsächlich lyrisch auffaßt, hat die Tradition Verdis aufgenommen, besonders in seiner „Francesca da Rimini": Musik ist es, das gesungene Wort, welches nach seiner Auffassung die größte Bedeutung haben soll, es ist die Erhebung der lyrischen Gefühle im musikalischen Drama, an welche sich der Musiker besonders halten soll. Ildebrando Pizzetti bevorzugt eine entgegengesetzte Theorie: bei ihm soll die Handlung im Drama die höchste Bedeutung haben; die Musik soll nur dazu dienen, der Handlung des Dramas die höchste Stärke und Macht zu geben; der Gesang ist nur eine Erhebung der Wortakzente. Pizzetti hält sich auf diese Weise an die Theorien unserer ersten Opernkomponisten aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts; er hat seine Theorien in seiner „Fedra" ausgedrückt. Die entsprechenden Ideen Malipieros sind nicht sehr verschieden davon, während Alaleona mit seiner „Mirra" sich an die Verdische Tradition hält. Ich glaube an die Möglichkeit eines synthetischen italienischen Theaters, mit anderen Worten, an ein Theater, wo die Handlung auf das Minimum beschränkt ist, welches für eine beständige Erhebung der lyrischen Gefühle notwendig ist, an ein Theater, wo die Handlung (weit davon entfernt, ein einfacher Vorwand zur lyrischen Erhebung zu sein) diese lyrische Erhebung selbst sein wird, sodaß sie stets Musik ist, freie Musik, Musik im wahren Sinne des Wortes. Im Grunde gehen wir hierin mit Basella einig, das Theater ist eine Konvention; aber man kann aus

*) Es genügt, seinen Namen anzuführen, denn seine Werke sind in Deutschland besser bekannt als in Italien.

ihm eine lebende Wirklichkeit machen, wenn man die Handlung auf eine Zusammensetzung von episch-lyrischem Enthusiasmus reduziert, und diese Handlung wird durch ihre Natur selbst wesentlich musikalisch. (Was ist denn die Musik eigentlich in ihrem Ursprung, wenn sie kein Enthusiasmus ist?)

Was die Symphonik und Hausmusik anbelangt, so werde ich mich darauf beschränken, die allgemeinen Tendenzen eines jeden Komponisten zu zitieren. Enrico Bossi hat das Verdienst, einer der ersten modernen italienischen Musiker gewesen zu sein, welcher sich der reinen Musik widmete: getränkt mit klassischem Geist, den er geradenwegs von einer Kultur übernommen hatte, welche sich hauptsächlich auf die Kirchen- und klassische deutsche Musik stützte, hat er unglücklicherweise selten originelle Ideen, manchmal sogar abgeschmackt, welche der Zuhörerschaft den Eindruck einer bereits bekannten Musik geben. Lorenzi Perosi ist im Gegensatz hierzu Eklektiker: er vermischt seine Eingebung mit Elementen sehr verschiedener Kultur, aber das Ganze, welches daraus hervorgeht, trägt einen gewissermaßen persönlichen Stempel der Offenheit und Treuherzigkeit, was ihn dem Publikum psychologisch so sympathisch macht. Seine Kompositionen, wie übrigens auch diejenigen Bossis, sind ziemlich bekannt in Deutschland: ich kann mir also sparen, dieselben anzuführen. Es ist nur bedauerlich, daß Perosi bereits seit ungefähr zehn Jahren aufgehört hat zu schaffen. Es heißt, daß er jetzt russisch studiert . . . . . Giacomo Setaccioli besitzt auch den Kultus der klassischen Form; seine Eingebung ist oft eine glückliche und seine Melodik hält stets den großen und klaren Charakter unserer Volkskunst aufrecht: ich erinnere an seine Symphonie, sein Quartett, seine Sonate für Klavier und Klarinette (1917). Sinigaglia umgibt in klassischen Formen mit weiser Hand, mit einem gesunden und ein wenig rauhen Geschmack Melodien, welche von dem Piemontevolk stammen. Einige unserer jungen Komponisten verdanken einen gewissen Einfluß der französischen und russischen Schule. Tommasini und Davico, welche mit einer vollkommen aristokratischen Empfänglichkeit und einem auserlesenen Geschmack begabt sind, haben mehr als eine spirituelle Feinheit mit den impressionistischen französischen Musikern gemeinsam, während Ottorino Respighi (welcher eine ausgedehnte Kenntnis des Orchesters besitzt), Pick-Mangiagalli, Santoliquido, De Sabata, Gasco und Guy den Beweis eines gewissen Eklektismus erbringen, durch welchen jedoch oft dieser klare Charakter hindurchschimmert, der Charakter des Gleichgewichts, der Freiheit und der Einfachheit, welche den Grund unserer Seele bildent Hören Sie das „Nocturno für Orchester“ von Mangiagalli, die „Fontane di Roma“ von Respighi, „L'ultima visione di Cassandra“ von Santoliquido, „Juventus“ von De Sabata. Sie werden oft einen gewissen Gegensatz zwischen der Einfachheit, der Klarheit, der Aufrichtigkeit einiger melodischer Linien und dem harmonischen Gewebe finden: das kommt daher, weil bei ihnen der Kern rein italienisch ist; aber sie können sich noch nicht von einigen Einflüssen lossagen, welche nicht ganz harmonisch sind mit unserem Temperament, sie können vor allem nicht eine bestimmte Vorliebe für die Farbenwir[illegible]ng opfern, welche stets, um offen zu sein, auf der Oberfläche der Musik bleib[illegible]an kann indessen nicht umhin, bei diesen Musikern das Verdienst anzuerkennen, in unsere Musik die Elemente der technischen zeitgenössischen europäischen Musikerneuerung eingeführt zu haben. Ich nenne hier einen der modernsten, welchem dieses Verdienst zukommt: Alfredo Casella. Ich will nicht von ihm sagen, daß er neue Formen gefunden hat, aber der Charakter seiner Musik ist vollkommen persönlich: er hat in unsere Musik den Humor eingeführ. (s. das Trio Siciliana e Burlesca, „Pupazzetti“ für Klavier, vierhändig, wovon der Autor eine Transkription für kleines Orchester angefertigt hat, „I Pezzi

infantili" für Klavier, zweihändig). Er beſitzt ein gewiſſes Gefühl trauriger Träumerei, welche an ihm auch perſönlich iſt (ſ. „A notte alta", für Klavier, zweihändig). Man muß bei dieſem Komponiſten eine Tendenz der Einfachheit konſtatieren, die ein weſentliches Symptom unſerer neueſten Muſik iſt; ſeine letzten Kompoſitionen ſind äußerſt einfach, trotz des harmoniſchen Syſtems, welches er beſtändig anwendet, gegründet auf Diſſonanz und Chromatismus. Ich komme noch hierauf zurück. Ildebrando Pizzetti hat in die Harmonie ſowohl als auch in die melodiſche Eingebung einen neuen und vereinfachenden Geiſt gebracht; im Grunde ſind es raſſiſche Notwendigkeiten, welche ihn zu dieſem Reſultat geführt haben, denn die natürliche Tendenz legt unſerer Kunſt ihre weſentlichen und beſtändigen Charakterzüge auf: das Unmittelbare und die Einfachheit. Die italieniſche Kunſt, wenn ſie italieniſch war, iſt ſtets einfach geweſen. Ich weiß, daß es einen Unterſchied gibt zwiſchen der im allgemeinen gleichklingenden Harmonie Pizzettis und der Diſſonanz Malipieros und Caſellas: dies ſind Tatſachen, über die man ſich nicht zu täuſchen braucht. Wenn man in Betracht zieht, daß die Diſſonanz heute den gleichen Wert hat, wie die Konſonanz, wenn ſie als Konſonanz angewendet wird, d. h. in einer Weiſe, welche unabhängig iſt hinſichtlich des Klanges (und ſo iſt ſie ſtets von Caſella und Malipiero angewendet worden), ſo muß man zugeben, daß die Muſik Pizzettis ebenſo einfach iſt wie diejenige der beiden anderen. Wenn ich eine Diſſonanz anwende, wie ich eine Konſonanz anwende, ſodaß ſie mich nicht unbedingt zu einer Tonfolge und vorher aufgeſtellten Tonverbindung zwingt, welcher Unterſchied beſteht dann ſelbſt vom techniſchen Standpunkt aus zwiſchen Konſonanz und Diſſonanz?

Es iſt daher dieſer Zug der Einfachheit und des Unmittelbaren, welcher unſere neueſte muſikaliſche Schöpfung charakteriſiert. Und man muß Pizzetti ganz beſonders dankbar ſein, daß er der erſte geweſen iſt, welcher die Notwendigkeit einer unabhängigen raſſiſchen Kunſt, ſei es nun vom Standpunkt der Form aus oder vom Standpunkt des Inhaltes, geſchaffen hat. Er begann damit, ſeine Aufmerkſamkeit auf die alten griechiſch-lateiniſchen Arten zu lenken, welche ſo viel neue Formen für unſere moderne Aufnahmefähigkeit enthalten, und welcher zwei muſikaliſche Arten nicht mehr genügen. Aber ſeine Forſchungen ſind kein einfacher hochgelehrter Wiederaufbau geweſen: ſie ſtellen im Gegenteil eine Wiedergeburt von alten Schemen dar, in denen ſich neue muſikaliſche Formen abzeichnen. Nicht unſer Geiſt ſoll ſich in den Dienſt dieſer Schemen ſtellen: ſie ſind es im Gegenteil, welche unſerem Geiſte das Mittel neuer muſikaliſcher Formen geben. Dieſe alten lateiniſchen Formen, aus denen der wunderbare Gregorianiſche Geſang entſtanden iſt, erwarben in Verbindung mit unſerer Aufnahmefähigkeit harmoniſche Kraft. Pizzetti hat dieſe Kraft in einer originellen Weiſe zu verwirklichen verſtanden, indem er ſich eines einfachen harmoniſchen Syſtems bediente, welches gewiſſermaßen etwas gemein hat mit dem harmoniſchen Verfahren, welches manchmal von unſeren Meiſtern der Renaiſſance des XVII. Jahrhunderts angewendet wurde, aber ein dennoch neues Syſtem, und zwar infolge der neuen Lage, welche die modernen pſychologiſchen Notwendigkeiten auferlegt. Es handelt ſich um eine Harmonie, welche beſonders gegründet iſt auf von der Quinte ausgehende Tonarten; ſie ſchwebt in einer unbeſtimmten Tonatmoſphäre, welche aus großen Erregungen und abſtrakten Viſionen hervorgeht. Wir haben hiervon ſchöne Beiſpiele in „La danza dei 7 candelabri" (Intermezzo für „La Nave" von Gabriele d'Annunzio), in der Suite Piſanella, in der Lyrik für Geſang und Klavier „I Paſtori" etc. Die muſikaliſche Kultur Pizzettis iſt beſonders gegründet auf unſerer alten Muſik des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts: aber dieſer Künſtler beſitzt auch eine eingehende

Kenntnis der weiter vorgeschrittenen Technik. Seine schöpferische Fähigkeit hat sich in ihm nach und nach entwickelt, wie er sich auch losgesagt hat von einer gewissen Vorliebe für einige bedingte und melodische Formeln, welche ein wenig starr sind und für die alten Tonarten geeignet waren. Ein schönes Beispiel dieser spirituellen Entwickelung gibt seine letzte Komposition (herausgegeben von Chester, London), die „Sonate en la" für Klavier und Violine.—

Nach Pizzetti glaube ich, müssen wir Liuzzi und Castelnuovo erwähnen, letzterer Schüler von Pizzetti; es ist ein Geist von wirklich italienischer Einfachheit, wie dies aus den letzten Kompositionen hervorgeht: man entdeckt dort Künstler, welche von diesen Einflüssen befreit sind, durch welche die impressionische Schule ihre ersten Arbeiten auf eine falsche Fährte lenkte. Ein talentierter Komponist, Autodidakt, ist Giannotto Bastianelli. Man findet in seinen Sonaten für Klavier und für Klavier und Violine originelle und interessante Seiten, obgleich dieselben nicht immer bei dem Autor eine sehr sichere Kenntnis der Kompositionstechnik aufweisen. Es ist angezeigt, an dieser Stelle einige allgemeine Bemerkungen zu machen. Unser musikalischer Geist liebt nicht die symmetrischen Formen und hat sie niemals gern gehabt: die Kompositionen unserer alten Meister sind stets in einem Geist der Freiheit gehalten; es genügt, einen Blick auf das Werk irgend eines Musikers zu werfen, Palestrinas, Frescobaldis, Michelangelos, Rossis, Scarlattis u. a., um sich davon zu überzeugen; man findet stets in dem Werk dieser Musiker einen Zusammenhang und ein Gleichgewicht in der musikalischen Abhandlung, welche viel mehr aus einem natürlichen Sinn der Proportionen geboren werden als aus einem architektonischen, bereits früher bestehenden Plan. Die kontrapunktische Verzierung selbst ist spontan, es ist sehr selten, daß die Imitationen streng sind: sie schließen sich niemals in periodische Wiederholungen ein; was diesen Werken Frische und ein modernes Gefühl gibt, das kommt daher, daß diese Musiker in ihre Musik die natürliche Freiwilligkeit des Wortes hineinlegten. Wir müssen auf diese Entwickelung zurückgreifen. Ich glaube, daß sich durch die neuzeitliche Lösung dieser Probleme bedeutende Neuerungen in die Technik der Komposition einführen ließen. Es handelt sich darum, die freie Variationsform auf die mehr oder weniger symmetrischen Formen zu übertragen, welche noch heute in den weit fortgeschrittenen Werken vorkommen, weil die Erneuerung im allgemeinen auf den Rhythmus, auf die Harmonie und das Orchester einwirkt, aber noch nicht auf die musikalische Darstellung selbst, welche noch den konventionellen Regeln gehorcht. Vergleichen Sie nur das Schaffen Pizzettis mit dem Casellas und Malipieros (in dessen letzteren Werken: „Pause del silenzio" [1917] für Orchester; „Polmi asolani" [1916] und „Barlumi" [1917] für Klavier, zweihändig, besonders in „Le sette canzoni" (dramatische Szenen) und dem Quartett „Respetti e Strambotti" [1919] der Volkscharakter sehr gut zum Ausdruck kommt): Während bei den beiden letzten fast niemals eine sozusagen musikalische Darstellung vorhanden ist, weil sich alles auf die Verwebung von Themen reduziert, welche sich immer wieder erneuern, so ist bei Pizzetti und seinen Schülern hingegen eine gewisse Respektierung der klassischen Formen, der Darlegung und der Entwickelungen zu verzeichnen. Es gibt da also eine Tür, welche zu der Zukunft unserer Kunst führt: es handelt sich nur darum, unsere wirkliche Tradition wieder aufleben zu lassen, unser wirkliches musikalisches Gefühl.

Was die Lyrik für Gesang und Klavier betrifft, in welcher ich eine Form für sich sehe, so glaube ich, gewisse Tendenzen entstehen zu sehen, die auf diese Form der Komposition Bezug haben, welche zweifellos auch andere Folgen haben würden. Man versucht, eine genauere Übereinstimmung zwischen dem poetischen Metrum

und dem musikalischen Satz herbeizuführen, wobei man sich poetischer populärer Texte bedient oder Texte von einem populären Genre. Für diese Wahl gibt es zwei Gründe: die populäre Poesie ist unmittelbar, eine freie Wiedergabe der reinen Gefühle und als solche ausgesprochen musikalisch; außerdem hat diese Poesie gewisse metrische Besonderheiten, welche genau übereinstimmen mit diesem Genre der musikalischen Form, welche die Lyrik für Gesang und Klavier ist. In dieser Ideenanordnung haben Pizzetti, Malipiero und Luizzi sehr interessante Lyriken geschaffen, während Alaleona in seinen Lyriken versucht, den Stil der einstimmigen italienischen Lyrik des XVII. Jahrhunderts wieder aufleben zu lassen.

Man kann also feststellen, daß es eine wirkliche unabhängige italienische Musikschule gibt: sie ist der Ausdruck eines Rassengefühls, welches im Begriff ist, sich mehr und mehr zu kräftigen und welches nicht verfehlen wird, unserer alten künstlerischen Tradition ein neues Aufblühen zu verleihen.

Wir haben unseren Weg gefunden. Das genügt uns; das übrige kommt ganz von selbst.

(Einzig berechtigte Manuskript-Übersetzung aus dem Italienischen)



Die neuen Aufgaben des deutschen Chorgesanges

Von Dr. Hugo Leichtentritt

II.

Nachdem von den Lendvai'schen Kompositionen für Männerchor die Rede war, seien heute Lendvai's einschlägige Werke für gemischten und Frauenchor einer kurzen Betrachtung unterworfen. Die sieben 4 bis 6stimmigen gemischten Chöre a cappella op. 22 (Verlag Simrock, Berlin), „Minnespiegel" betitelt, sind ein Seitenstück zu den schon besprochenen Minneliedern für Männerchor op. 21. Hier wie dort das Zurückgreifen auf die alte klassische Chortechnik des 16. Jahrhunderts, wie sie auch Brahms bisweilen mit glücklicher Wirkung angestrebt hat. Es liegt in der Natur der Sache, daß dem aus Frauen- und Männerstimmen gemischten Chor noch farbigere Klangwirkungen abzugewinnen sind, als dem Männerchor, und Lendvai hat diesen Vorzug wohl zu nutzen verstanden. Der „Minnespiegel" ist allerdings im mittelalterlich-mystischen, geistlichen Sinne zu verstehen. Gedichte der Nonne Mechthild von Magdeburg und ungenannter mittelalterlicher Dichter haben hier eine musikalische Fassung gefunden, die ihrem ekstatisch-schwärmerischen Ton, ihrer zarten und doch inbrünstigen „Minne" des Herrn durchaus gerecht wird. Die Chöre sind teils liedartig, teils motettenartig gesetzt. Von den liedartigen Stücken hat das vierstimmige „Ich stürbe gern aus

Minne" die schlichteste und doch überzeugendste Vertonung. Von den vierstimmigen motettenartigen Stücken (alle meisterlich gesetzt) ist das stärkste vielleicht „Eia, liebe Gottesminne", zumal in seinem ekstatischen zweiten Teil: „O Minne, süß machst du Pein und Not". Zwei sechsstimmige Prunkstücke schließen das Opus ab, beide mit einer an den besten Mustern altvenezianischer Chortechnik gereiften Überlegenheit geformt. Man wird in unseren Tagen wenig Beispiele eines so edlen Chorsatzes finden, wie ihn Lendvai in der feierlich prächtigen Motette „Aus des Vaters Ewigkeit" entfaltet, mit ihrem wirkungsvollen Dialog der drei hohen gegen die drei tiefen Stimmen. Noch dichter in einander verschlungen sind die sechs Stimmen in dem machtvoll aufgebauten Schlußstück: „Schau rings um dich".

Den Satz für **Frauenchor** hat Lendvai mit besonderer Vorliebe bis in die letzten Feinheiten hin durchgearbeitet, und als Ergebnis seiner Arbeit legt er eine ganze Reihe von Werken vor, die den Frauenchor vor neuen Aufgaben stellen, ihm ein Gebiet erschließen, das die früher so eng gesteckten Grenzen des Frauenchors weit überschreitet.

Mit der „**Nippon**" betitelten Chorsuite für weibliche Stimmen, op. 5 (Verlag Simrock, Berlin) beginnt die Reihe, 3-, 4- und 6-stimmige kleine Stücke vom zartesten, duftigsten Klange, nobel und schwebend wie die so stimmnngsvollen japanischen Dichtungen, die hier mit so viel Glück in Musik übersetzt sind. Hier hat Lendvai mit feinem Takt seiner kontrapunktischen Geschicklichkeit Zügel angelegt, seine Wirkungen mehr aus dem harmonischen Gefüge, dem Klang der hohen Stimmen, den zarten und reinen Konturen gezogen. Das Ergebnis ist eines der neuartigsten, reizvollsten Werke der bisher allerdings kaum stark angebauten Gattung. Ein erlesener Klangsinn findet hier faszinierende, wie z. B. in dem „Mond" Gedicht den Dialog zwischen 2 Sopran- und 2 Altstimmen mit der akkordischen, durchwegs auf ein ganz leises u. gesungenen Begleitung von acht anderen Sopran- und Altstimmen, wie bei der durch gehaltene Töne und allmähliches Abbrechen der Stimmen so malerisch empfundenen und ausgedrückten Stelle: „Aus grüner Eb'ne stieg langsam zum Himmel Rauch und entschwand". Die Wirkung dieser Gesänge ist seltsam fremdartig, ohne daß dabei auf die Mittel einer wirklich exotischen, japanischen Musik zurückgegriffen wird, die ja mit der Art unseres Musizierens vorläufig noch durchaus unvereinbar sind. Lendvai hat hier feinen Instinkt bewährt in der Erkenntnis der ästhetischen Grundwahrheit, daß es in der Kunst mehr darauf ankommt, daß eine Wirkung echt **erscheint**, als daß sie sich tatsächlich der echten Mittel bedient. Jede orientalische Musik muß mehr oder weniger dem europäischen Musiksinn angepaßt werden, für den Gebrauch selbst unserer begeisterten Exotiker umgebildet werden. Lendvai zeigt, daß man „echt" klingende „japanische" Musik machen kann, ohne daß man im geringsten die tatsächlichen Mittel der eingeborenen japanischen Musiker radebrecht und mißhandelt.

Nach diesen Ausflügen in das ferne Mittelalter und den fernen Osten geleitet uns Lendvai's op. 18: „5 **fünfstimmige Frauenchöre** ohne Begleitung" (Verlag

Simrock, Berlin) in die Gegenwart. Diese lyrischen Impressionen zu Gedichten von W. C. Gomoll leuchten in hellen, glänzenden Farben. Nicht mehr das zarte Pastell der japanischen Gesänge, nicht mehr die strenge Architektonik der mystischen mittelalterlichen spirituellen Gebilde, sondern ein Schwelgen in einer Flut von Sonne und Farbe sind für diese Kompositionen bezeichnend. Sie sind alle fünf wertvoll, doch gebe ich dem ersten und dem letzten Stück: „Licht" und „Lerchenlied" vor den übrigen noch den Vorzug, weil sich ihre Koloristik noch freier und kühner entfaltet. Es bedarf allerdings eines Chors, wie des vorzüglichen Margarethe Dessoff'schen Frauenchors in Frankfurt a. M. (dem das Opus gewidmet ist), um alle ungewohnten Schwierigkeiten zu überwinden, die hier die Lösung der Aufgabe mit sich bringt. Vorwärtsstrebende und starke Chöre werden hier jedenfalls Aufgaben finden, an die Zeit und Mühe zu wenden sich wirklich lohnt. Von dem zimperlichen, jungfräuleinhaften, gutbürgerlichen Ton des altbeliebten Frauenterzetts ist hier nichts mehr übrig geblieben.

Weniger charakteristisch im Gepräge ist Lendvai's Op. 20: „Jungbrunnen. Ein Liederkreis in deutscher Art (Verlag Simrock, Berlin). Zehn Gedichte von E. A. Herrmann sind hier, für dreistimmigen Frauenchor und kleines Orchester gesetzt, in einen Liederkreis geschlossen. Anheimelnde Märchenpoesie, anmutige Kinderlieder, schlicht ausgedrückte Naturstimmungen waren hier in Töne zu übersetzen. Diesem Charakter der Poesie paßt sich die Musik an. Ein Schumann verwandter romantischer Ton schwingt hier mit: Musik aus dem Gemüt geschöpft, fein geformt, mit liebevoller Kleinarbeit reich ausgeziert, klar in der Linie, aber nicht blendend, nicht durch irgend welche Absonderlichkeit um Aufmerksamkeit werbend. Die harmonisch und rhythmisch ziemlich einfach gehaltene dreistimmige Chorpartie, die Stütze des begleitenden Orchesters, machen dies Werk viel leichter ausführbar, als es die a cappella-Werke Lendvai's sind. Nichtsdestoweniger hat diese fast volkstümliche Partitur ihre besonderen Schönheiten, ihren Stil als ein Stück reifer idyllischer Kunst. Den Musiker wird die außerordentliche thematische, symphonische Arbeit fesseln, mit der die zehn Lieder in einen einzigen zusammenhängenden Rahmen gefaßt sind. So verschieden die Stimmungen der einzelnen Gesänge auch sein mögen, sie wirken gleichsam wie eine Reihe von Gobelin-Bildern, die auf einen Teppichgrund von einheitlicher Musterung eingestickt sind. Aus den nämlichen wenigen Motiven wird im Orchester eine Symphonie gewoben, die sich durch alle zehn Lieder hindurchzieht, gleichwohl jedes einzelne seine Stimmung sich ausprägen läßt, von einer Stimmung zur anderen vermittelnd überleitet.

Wenn die Übersicht über Lendvai's Chorkompositionen verschiedener Art einigermaßen deutlich gemacht hat, welche Fülle reifer und eigenartiger Kunstwerke hier vorliegt, dann ist ihr Zweck erreicht. Lendvai geht voran auf einem Weg, der, wie es scheint, in jüngster Zeit als durchaus aussichtsreich erkannt worden ist. Es ist zu erwarten, daß durch seine starke Anregung die Aufmerksamkeit ernster Künstler immer mehr auf jenes Kunstgebiet gelenkt wird, dem bei aller Breite der Ausdehnung doch eine zu große Flachheit bisher eigentümlich war.

❧

Musikphysiologischer Teil

Hörsamkeit des Musiksaals

Von Prof. Dr. Eugen Michel

Jede musikalische Darbietung verlangt einen guten Vortragsraum, der keine Feinheiten verloren gehen läßt, andererseits aber alle störenden Tonanhäufungen vermeidet. Dies ist nun sehr rasch ausgesprochen, aber die Verwirklichung bietet gar mancherlei Schwierigkeit, sonst würden nicht immer wieder Säle entstehen, über deren Hörsamkeit bald nach der Eröffnung aufs lebhafteste geklagt wird. Und gar die Flut von Tönen, die beherrscht werden sollen! Kommen doch im musikalischen Bereich Töne von 40 bis 4000 Schwingungen in der Sekunde, also Wellenlängen von etwa 8,5 Metern bis herab zu 8,5 Zentimetern vor und diese Mannigfaltigkeit wird noch dadurch gesteigert, daß neben jedem Grundton zahlreiche Obertöne mitklingen. Außerdem haben wir mit Schwingungen ungewollter Art zu rechnen, mit Geräuschen, welche durch Anblasen und Handhaben der Instrumente, durch Kleiderrascheln, Hüsteln, Knittern von Noten und Papierprogrammen hervorgerufen werden.

Alle diese Schalle werden bei ihrer großen Fortpflanzungsgeschwindigkeit von 340 m-Sekunden innerhalb weniger Augenblicke wieder und immer wieder von den Raumumschließungen zurückgeworfen.

Dazu kommt, daß die Tonquelle nur selten, z. B. bei Solo, einheitlich ist, im übrigen aber, vor allem bei Chor und Orchester, von mehr oder weniger sich verschmelzenden instrumentalen und gesanglichen Stimmen gebildet wird, die sich außerdem noch über eine größere Podiumfläche verteilen.

Wir verstehen daher, daß selbst bei dem schlichtesten musikalischen Vortrag der Luftraum des Saales von einem wilden Gewirr verschiedenartigster Schwingungen durchtobt wird, die brandend gegen die Umfassungsflächen schlagen und von diesen zurückgeworfen sich stets von neuem miteinander verschlingen. Dabei ist ein Vergleich mit der von Unwetter aufgewühlten See insofern zu schwach, als diese in der Hauptsache nur auf ihrer zweidimensionalen Oberfläche erregt wird, während der Tonsturm den ganzen Raum auf die Tiefen seiner drei Abmessungen in Anspruch nimmt.

Soll nun der Saal seine Aufgabe, die Töne wirkungsvoll zur Geltung zu bringen, erfüllen, so muß er vor allen Dingen die Schallschwingungen unbehindert an das Ohr des Hörers gelangen lassen. Er muß daher möglichst frei von Zwischenstützen sein; auch ist es vorteilhaft, wenn er mit ansteigenden Sitzreihen ausgestattet ist. Werden die unmittelbaren Tonwellen von Rückwürfen unterstützt, so kann dies von großem Nutzen sein. Bedingung ist aber, daß die Rückwürfe mit nicht mehr als 12 bis 17 m Umweg hinter dem Urton folgen. Anderenfalls führen sie zu lästigem Nachhall, wenn nicht gar zu Echo. Beides muß aber vermieden werden und zwar geschieht dies in erster Linie durch die Wahl einer geeigneten Raumform. Es ist daher wichtig, schon bei der Planung eines Musiksaals seinen Hauptumriß eingehend nachzuprüfen. Auf feine Architekturgliederungen, Flächenrauhigkeiten u. dergl. kommt es dabei gar nicht an, denn über diese gleiten die Tonwellen, welche z. B. bei einer Männerstimme eine Länge von etwa 2,4 bis 5,0 m, bei einer Frauenstimme eine solche von 0,6 bis 1,2 m aufweisen, glatt hinweg, ohne sich durch sie erheblich be-

einflussen zu lassen. Für den Verlauf der Schallwellen ist also die Art der Wandbehandlung ganz gleichgiltig; sie gewinnt erst Bedeutung, wenn es sich um die Beurteilung der Stärke eines Rückwurfs und um die etwaige Notwendigkeit sie zu dämpfen handelt.

Neben der Raumform besitzt auch die wirkliche Raumgröße Bedeutung, wie schon der Umstand zeigt, daß sich bei etwa 34 m Abstand der zurückwerfenden Wand ein einsilbiges Echo, bei 68 m ein zweisilbiges ergibt. Vermögen sich andererseits infolge der Größe eines Saals nicht genügend fördernde Rückwürfe zu entwickeln, so erscheint der Vortrag dünn und kraftlos. Man wird daher einem Musiksaal nur die unbedingt notwendigen Größenmaße geben dürfen.

Unter den möglichen Gestaltungsformen scheint nach allen Beobachtungen das Rechteck besonders günstig zu sein und zwar für den Grundriß wie für den Längs- und Querschnitt. Wir begegnen ihm z. B. im Saal der Singakademie in Berlin, dessen gute Hörsamkeit selbst durch den nachträglich eingebauten Nischenabschluß des Orchesterpodiums nicht beeinträchtigt wurde. Auch der Saal des neuen Gewandhauses in Leipzig zeigt im großen und ganzen einen Rechteckumriß.

Mit Argwohn sind dagegen die Rundformen zu betrachten. Da bei diesen die Einfallslote nicht wie bei der ebenen Fläche parallel laufen, sondern mehr oder weniger verschieden gerichtet sind und damit den Verlauf der Schallstrahlen umlenken, so werden die Schallwellen beim Rückwurf entsprechend zusammengedrängt oder auseinandergezogen. Vor allem haben da die Hohlformen Bedeutung, denn bei diesen werden die zurückgeworfenen Schallstrahlen zunächst in Brennpunkten vereinigt und erst darüber hinaus zerstreut. Diese Brennpunkte wirken also wie sekundäre Schallwellen, von denen dem Ohr Töne auszuströmen scheinen und es hängt nun von der Größe und Krümmung der zurückwerfenden Flächen ab, wo die Brennpunkte liegen und in welchem Maße sie sich störend bemerkbar machen. Es ist daher bedenklich, bei einem Musiksaal runde Grundriß- und Deckenformen anzuwenden. Besonders aus Kuppeln entwickelt sich starker Rückwurf, der bei den meistens vorliegenden großen Bauabmessungen erst beträchtliche Zeit hinter dem unmittelbaren Schall beim Hörer eintrifft und diesen daher stört. Ist überdies die Kuppel nach der Halbkugel gestaltet, so wird sie dadurch gefährlich, daß ein von der Schallquelle, etwa einem Sänger nach dem Krümmungsmittelpunkt und von da weiter zum Gewölbe gezogene Linie gleichbedeutend mit dem Einfallslot ist. Infolgedessen fallen Schallstrahl und Einfallslot zusammen, das heißt, der Sänger hört zu seiner unliebsamen Überraschung den Widerhall des eigenen Gesanges. So macht sich z. B. im großen Saal der Stadthalle in Hannover, welcher mit einer Kuppel von den Maßen des Pantheons in Rom d. h. mit rund 43 m Halbmesser überdeckt ist und sowohl für rednerische wie für musikalische Darbietungen benutzt wird, ein gerade für den Vortragenden sehr lästiges Echo aus der Kuppel bemerkbar. Und aus etwas zurückliegender Zeit mag auf den großen Saal des Trocadéro in Paris verwiesen werden, wo ungünstige Rückwürfe zu eingehenden Beobachtungen und Abdämpfungsversuchen geführt haben.

Im ganzen muß man sich wundern, wenn für Musiksäle immer noch auf bogenförmige Decken oder sogar auf Kuppeln zurückgegriffen wird. Es liegen doch schon genug ungünstige Erfahrungen damit vor. Gleiches gilt von dem verwandten Gebiet des Kirchenbaues, wo z. B. die mit einer großen Vierungskuppel ausgestattete Thomaskirche in Berlin zu Klagen Veranlassung gab. Allgemein sagt bezüglich der Kirchen bereits das Eisenacher Regulativ vom Jahre 1861, daß von Zentralbauten ohne Kreuzarmansätze die Rotunde als nicht akustisch zu verwerfen sei.

Aus allen diesen Betrachtungen bestätigt sich die schon erwähnte Notwendigkeit, bereits den Entwurf eines Saalneubaues auf den zu erwartenden Verlauf der Schall-

wellen und ihrer Rückwürfe eingehend zu prüfen. Auf die Wege und die Möglichkeiten dazu hier näher einzugehen, würde zu weit führen. Es mag genügen, darauf hinzuweisen, daß solche Möglichkeiten tatsächlich bestehen und daß es somit in unsere Hand gegeben ist, bei ungünstigem Ausfall der Nachprüfung den Entwurf noch rechtzeitig, d. h. vor Beginn der Bauausführung umzugestalten, auch den Ausbau entsprechend zu wählen und damit spätere unangenehme Erscheinungen von vornherein auszuschalten. Mit Erfolg ist dies z. B. geschehen, als es sich darum handelte, eine große Zirkuskuppel in Berlin für den Bau des großen Schauspielhauses zu verwerten. Die dort gewonnenen Lehren finden wir auch bei der Deckenbildung in Poelzigs Entwurf zu einem Festspielhaus in Salzburg nutzbar gemacht.

Die in einem Saal sich zeigenden Schallstörungen sind zwar in der Hauptsache, aber nicht ausschließlich auf Rückwürfe zurückzuführen. Neben diesen sprechen nämlich auch Resonanzen, d. h. Mitschwingungen und endlich noch Interferenzen mit. Die letzteren, welche sich aus dem Zusammentreffen von Schallwellen ergeben und je nach dem Schwingungssinn derselben zu Tonverstärkungen oder -schwächungen führen, wechseln andauernd bei dem einen Musikraum ständig durchflutenden Tongewirr. Sie sind daher schwer einzuschätzen und noch schwerer zu beeinflussen. Es ist daher verständlich, wenn Unger s. Zt. ergebungsvoll erklärte, man könne bezüglich der Interferenzen nichts tun als seinem gütigen Geschick vertrauen.

Schon eher lassen sich die Resonanzen oder Mitschwingungen beurteilen. Sie entstehen vornehmlich dadurch, daß die Schwingungen einer Tonquelle sich einem Podium, dem Fußboden, den Wand- und Deckenflächen mitteilen und von dort wieder auf die Raumluft übergehen. Sie verstärken damit die Schwingungen des unmittelbaren Schalls und zwar um so mehr, je größer die mitschwingenden Flächen sind, je leichter und ausgiebiger sich also die Schwingungen derselben auf die Luft übertragen. Da sich aber diese Schwingungen auf das Einsetzen des Reizes hin erst in einer gewissen Frist voll entwickeln und nach dem Aufhören der Erregung noch einige Zeit hinziehen, so wird durch sie der Ton gedehnt und gerundet. Er klingt weicher an und ab als ohne Resonanz, was dem musikalischen Vortrag sehr zustatten kommen kann. Andererseits teilt die Eigenart des mitschwingenden Stoffes dem musikalischen Ton eine gewisse Klangfarbe mit, welche in die Absichten des Tonsetzers eingreift. Man wird daher die Resonanzen mit Vorsicht behandeln müssen und vor allem ihr Übermaß zu vermeiden haben. Am günstigsten werden sie dort sein, wo es sich um verhältnismäßig geringe Raumabmessungen handelt, also z. B. in Kammermusiksälen, während bei großen Räumen, in welchen die Töne schon durch Nachhall gedehnt werden, Resonanzwirkungen weniger wünschenswert sind.

Zur Mitschwingung neigen vor allem dünne Platten, besonders wenn sie unter Spannung stehen, z. B. belastete Wände und Decken aus Eisenbeton oder Rabitzkonstruktion. Am meisten vermag Holz die verschiedenartigsten Schwingungen aufzunehmen und zu erwidern. Damit erklärt sich großenteils die vielgerühmte Hörsamkeit der alten, aus Holz gebauten und mit hölzernen Logen ausgestatteten Barocktheater, gegen die der um das Jahr 1755 mit dem Teatro Pergola in Florenz unternommene Versuch eines steinernen Logenhauses so schmählich abfiel, daß man reumütig wieder zu der früheren Bauweise trotz ihrer größeren Feuergefährlichkeit zurückkehrte. In diesem Zusammenhang sei auch der aus Fachwerk mit beiderseitiger Bretterverkleidung errichtete und auf mehrere Holzbalkenlagen abgestützte alte Gewandhaussaal in Leipzig erwähnt. Ganz allgemein beruht auf der Resonanzfähigkeit des Holzes die vorzügliche Wirkung hölzerner Podien und Wandvertäfelungen.

Bei allen mitschwingenden Flächen, die also ihrerseits wieder Schallquellen darstellen, ist genau wie bei den Rückwürfen

Bedingung, daß sich aus ihnen keine größeren Umwege als 12 bis 17 m gegenüber dem unmittelbaren Schall ergeben. Den Resonanzen kommt noch zugute, daß in festen Baustoffen die Fortpflanzungsgeschwindigkeit des Schalles eine ganz erhebliche ist und z. B. bei Tannenholz, in Stäben gemessen, rund 5256 m-Sekunden gegenüber 340 m in der Luft beträgt. Infolgedessen eilen die Schallwellen, welche einem hölzernen Musikpodium von den daraufstehenden Personen und Instrumenten durch unmittelbare körperliche Berührung mitgeteilt werden, in der Masse der baulichen Konstruktionen dem unmittelbaren Schall voraus und sie erfüllen bereits die Umschließungsflächen des Raums, wenn der unmittelbare Schall auf dem Luftwege eintrifft. Um so wirksamer vermögen sie daher den letzteren zu unterstützen, wenn er von diesen Flächen zurückgeworfen wird. Durch geeignete Anordnung der Fußboden- und Podiumtraghölzer kann man die Bildung derartiger Mitschwingungen erleichtern, wie dies z. B. mit Erfolg beim Bau des neun Gewandhaussaals in Leipzig geschehen ist.

Abgesehen von Mitschwingungen wirkt der Baustoff auch noch in anderer Hinsicht auf die Hörsamkeit eines Musiksaals ein, indem er nämlich die auftreffenden Tonwellen mehr oder weniger schwächt. Man hat es daher in der Hand, dort, wo Rückwürfe mit nur geringem Umweg, also geringem Zeitunterschied hinter dem unmittelbaren Schall herkommen, diesen also verstärken, etwaige Auftreff-Flächen aus einem kräftig zurückwerfenden Stoff, etwa poliertem Granit herzustellen und andererseits dort, wo der Umweg erheblich, etwa größer als 17 m sein würde und daher Schallstörungen erwarten ließe, dämpfende Verkleidungen vorzusehen.

Zu gleichen Mitteln wird man auch zu greifen haben, wenn es darauf ankommt, in einem schon vorhandenen Saal störende Rückwürfe zu beseitigen. Hierbei können freie Stoffgehänge gute Dienste leisten. Da diese aber aus architektonischen wie auch aus feuerpolizeilichen Rücksichten nicht überall zulässig sind, so wird meistens eine geeignete Wandbekleidung vorzuziehen sein. Am meisten scheint bisher ein doppelter Moltonbezug geholfen zu haben, wobei die eine Schicht wenige Zentimeter vor der zu belegenden Fläche und die andere weitere 30 cm davor auf Holzleisten befestigt wurde. Im großen Saal der Universität Illinois hat ein ebenfalls in gewissem Abstand von der Wand angebrachter Belag von Filzstreifen mit Ripsbespannung darüber gute Dienste geleistet. Entsprechende Versuche auf diesem Gebiet hat u. a. Heger vorgenommen, wie hier nur angedeutet sei.

Bei der Anlage eines Musiksaals werden wir also in erster Linie darauf zu sehen haben, daß eine Raumform gewählt wird, welche einen günstigen Verlauf der Schallwellen und ihrer Rückwürfe verspricht. Sodann sind für die konstruktive Ausführung der Saalumwandungen wie auch für den Ausbau, die Flächenverkleidungen usw. solche Anordnungen und Stoffe zu wählen, welche je nach der Stelle, an der sie sitzen, und je nach der akustischen Aufgabe, die sie zu erfüllen haben, geeignet sind, die auf sie einstürmenden Schallwellen entweder zu schwächen oder durch Rückwurf oder Mitschwingung zu verstärken. Hierin jeweils das richtige Maß zu treffen, wird Sache einer feinfühligen und verständnisvollen Abstimmung sein.

Alle diese Einflüsse sprechen sich vereinigt in der Nachhalldauer aus: In jedem Musiksaal läßt sich ein Nachhall von gewisser Dauer feststellen und es kommt nur darauf an, ob diese Dauer nicht so groß ist, daß sie störend wirkt. Nach genauen Messungen und Beobachtungen wird man 1 bis 2 Sekunden als zulässig ansehen dürfen. Ist nun für einen geplanten Saal von bestimmter Größe auch eine bestimmte technische Ausführungsweise und eine bestimmte Art der Ausstattung vorgesehen, so läßt sich danach an Hand der Formel von Sabine die zu erwartende Nachhalldauer berechnen, und je nach dem Ergebnis kann man dann durch Änderung der Ausbauweise, indem man z. B. die Fläche von Stoffbespannungen, Teppichen usw. ver-

größert oder verkleinert, schließlich erreichen, daß die errechnete Nachhalldauer in zulässigen Grenzen bleibt. Auf diese Weise ist es z. B. möglich gewesen, im Lichthof der Technischen Hochschule in Berlin, als dieser gelegentlich zu einem Festraum umgestaltet werden sollte, die anfänglich gemessene Nachhalldauer von 9 Sekunden durch entsprechenden Ausbau auf 3 Sekunden herabzudrücken und damit den Raum für den neuen Zweck geeignet zu machen. Man besitzt also in diesem rechnerischen Verfahren eine Handhabe, um die Bauweise für einen Musiksaal sachgemäß zu wählen und damit die oben erwähnten, mehr die Saalform berücksichtigenden Untersuchungsweisen wertvoll zu ergänzen.

Noten- und Bücherbesprechungen

Rudolf Karel: Tema con variazioni op. 13 und Sonate op. 14, beides für Klavier. Verlag N. Simrock, Berlin.

Zwei ebenso fesselnde wie ernstlich gekonnte, gelungene Werke. Beide in c-moll, thematisch und in der ganzen Faktur eng verwandt, stellen sie eigentlich ein zusammenhängendes Bild einer in sich gefestigten und trotz neuen Bahnen ihres Zieles völlig sicheren Persönlichkeit dar. Es ist so schwer, sich über eine Erscheinung zu äußern, der man so ganz fremd auf einmal gegenübersteht. Weder der Verlag noch irgend eine sonstige Vermittlung konnte mir Aufschluß geben über Art, Herkunft und Alter des anscheinend noch unbejahrten Rumänen. In den Jahren 1911 bis 1913 veröffentlichte Karel bereits Klavierwerke bis zu Opus 18, so daß man annehmen darf, daß die vorliegenden zwei Hefte ihrer Entstehungszeit nach an zehn Jahre alt sind. Wenn man will, ist etwas Brahmsscher Geist zu spüren, kaum stärker fühlbar als in ein paar Sextengängen und manchen rhythmischen Eigenheiten, die man von daher kennt. An Reger erinnern ganz vorübergehend einige Stellen. Das Ganze aber ist neu, noch nicht gesagt, ernst und innerlich empfunden. Eine zwar spröde, gar nicht slavische, aber überaus eindringliche Musik, thematisch kräftig, gesund und von ganz besonderer harmonischer Eigenart klingt aus diesem Doppelwerk, im Klaviersatz wirkungsvoll, im Aufbau nicht sonderlich kompliziert. Und damit komme ich auf den formalen Stil zu sprechen. Das Thema in Opus 13, gleichzeitig das Hauptthema des ersten Satzes der Sonate, ist achttaktig, eine prägnante Melodie, die in der Mitte zur Paralleltonart steigt, um tonal wieder zu schließen, ganz einfach in Oktaven gesetzt, aber eine Fülle harmonischer Möglichkeiten in sich schließend, die dann in zweiundzwanzig Variationen erschöpfend abgewandelt werden. Was hier auf tonaler Grundlage, jedoch harmonisch völlig frei gestaltet in mannigfaltigen Ereignissen geschieht, ist voll Phantasie und Erfindungsreichtum. Großzügiger noch ist Opus 14 gesetzt, eine tragisch angelegte viersätzige Sonate, vom ersten bis zum letzten Takt fesselnd und bedeutungsvoll. Das Methodische, die Geschicklichkeit, mit der Karel aus den formalen Hilfsmitteln des überkommenen Stiles sein Werk in die ihm gemäße äußere Gewandung kleidet, ist von überragender Selbstverständlichkeit. Denn es mutet alles neu, wie eben erst erfunden an, und dennoch beugt sich besonders der erste Satz mit Seitenthema, Durchführung, Reprise usw. vollständig vor der durch Beethoven geheiligten Form. Aber wie drüben im Variationenwerk Canon, Mazurka, Polka, Marcia funebre und Valse nur rein äußerliche formale Reminiszenz bleiben, so ist auch hier das Satzschema höchstens Stütze, nicht Selbstzweck. Beide Werke seien Pianisten, die moderner Kammermusik Interesse entgegen bringen, angelegentlichst empfohlen.

Kurt Bennewitz: Sonate in f-moll für Klavier. Verlag Heinrichshofen, Magdeburg.

Was bei dieser Komposition vor allem auffällt, ist die geradezu unglaubliche formale Ungeschicklichkeit. Der ungeübte Tonsetzer — die Sonate ist Opus 1 — hat das ehrliche Bestreben gehabt, nach einem ebenso abgebrauchten wie für seine Ausdrucksmittel ungeeigneten Schema eine Sonate in vier Sätzen zu schreiben, ohne sich im entferntesten darüber klar zu sein, wie weit sein Können reicht. Daß das Werk nebstbei direkt karikaturenhaft altmodisch ist, in der Entwicklung vor Brahms anfängt und an allem seither Geschaffenen mit beneidenswerter Unkenntnis vorbeiging, fällt nur nebensächlich ins Gewicht. Satztechnische Schnitzer, die jeder halbwegs fortgeschrittene Schüler sich nie

durchgehen ließe, verstärken den Eindruck einer völlig anfängerhaften Arbeit, die höchstens ins Feuer, nie aber zum Druck befördert werden dürfte. Die Sonate ist vor dem Krieg enstanden. Dies macht einigermaßen ihre so gänzlich unbelastete Physiognomie verständlich. Bei aller Äußerlichkeit steckt nämlich immerhin ein Funken innerer Begabung darin. Trotzdem bleibt es in Anbetracht gegenwärtiger Schwierigkeiten, die sich der Herausgabe wertvoller Arbeiten entgegenstellen, bedauerlich, wenn ein solch bescheidenes, schwaches Können den Weg in die Öffentlichkeit zu finden weiß, während — der Nachsatz bleibe diesmal ungeschrieben —!

Igor Strawinsky: Trois Pièces pour Clarinette solo. Verlag J. & W. Chester Ltd., London.

Zum Fünfzigsekundenquartett gesellen sich diese drei kurzen Klarinettenstücke des revolutionären Russen, die wohl das erstemal versuchen, die Klarinette zum Träger einer Ideenverbindung zu machen, die so weitab vom Musizieren ist, wie der Pfiff einer Lokomotive vom Blasen eines Flötenkonzertes. Paul Rosenfeld zitiert einen Ausspruch Strawinskys: „Ich möchte, daß Musik in Straßenbahnwagen, während die Leute ein- und aussteigen, gespielt wird." Ein Spielen darf man es zwar nennen, ein Spielen mit Tönen und Bewegung, mit Stärkegraden und Akzenten, jedoch ohne die befreiende Absichtlichkeit eines rhythmischen Gesetzes, eines logischen Zusammenhanges verschiedener Tonfolgen; auch auf die durch völlige Einstimmigkeit immerhin erzeugbare Stimmungssphäre ist verzichtet, es ist vielmehr eine Auflösung in rein Stoffliches erreicht, ein Tönen durch die verschiedenen Register des Instrumentes, und zwar jenes Instrumentes, das naturhaft über die mannigfaltigsten Ausdrucksmöglichkeiten verfügt, ohne daß diese hier irgendwie produktiv herangezogen werden. Zwei von den kurzen Stücken — eine Vorbemerkung verlangt strengstes Festhalten an alle vorgeschriebenen Bezeichnungen — sind mit rhythmischen Verschiebungen überladen, daß eigentlich jederlei Taktangabe überflüssig erscheint. Das mittlere verzichtet auch völlig darauf, kadenzartig rollt es sich ab, wie eine entfesselte Stimme aus dem Chaos. Ungeheuer aufgeregt, durchwegs in der hohen Lage, kreischt das letzte Stück höhnisch, voll harter Akzente eine halbe Minute in die Welt, in jene Welt, der Strawinsky schon oft das Bekenntnis seiner Verachtung abgelegt hat.

CARL JOHANN PERL.

Adolf Aber: Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662. Verlag C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), Bückeburg und Leipzig 1921.

Die Arbeit eröffnet als erster Band eine Sammlung „Quellenstudien zur Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte", die als vierte Reihe der „Veröffentlichungen des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg" erscheint. Den Kern des in der Studie behandelten Abschnitts musikalischer Vergangenheit bildet die „Geschichte der älteren Weimarer Hofkapelle" seit Gründung des Weimarer Chores um 1440. Da die Kapelle aber vor 1602 „ihren Standort entsprechend dem ständigen Residenzwechsel der Fürsten" veränderte, war — wie im Vorwort ausgeführt wird — „eine örtliche Beschränkung des Themas unmöglich" und ebenso eine Trennung einer Geschichte der „Hofkapelle im engeren Sinne" von der „Betrachtung der kirchlichen Musikverhältnisse" (insbesondere Kantoreigründung in Torgau) und (später, Weimarer Zeit) der städtischen Musikpflege. So ergab sich die Umschreibung des Themas „unter Berücksichtigung des Fürstenhauses, das . . . entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung der . . . behandelten Musikverhältnisse . . . gehabt hat", ohne daß jedoch „eine musikalische Landesgeschichte für das gesamte von Ernestinern beherrschte Gebiet" angestrebt worden wäre. Diese Angaben zur Ergänzung eines den Inhalt nicht ohne weiteres klarstellenden Buchtitels erscheinen an dieser Stelle nicht minder erforderlich als im Vorwort des Buches selbst, und dem historisch geschulten oder interessierten Leser werden sie zur Kennzeichnung der Materie genügen. Dem engeren Kreis der Musikhistoriker — und allenfalls Kulturhistorikern und musikalisch interessierten Theologen — dürfte denn überhaupt das Studium dieser auf archivalische Urkunden gegründeten Darstellung eines Stückes Musikgeschichte vorbehalten bleiben, das für den „Laien" reichlich fern und abseitig liegt, obwohl ein so wichtiger Gegenstand, wie die Begründung der musikalischen Liturgie der evangelischen Kirche in seinen Zusammenhang fällt. Wer sonst Muße zu einem Einblick in den Band findet, wird, bei dem Reichtum an Nachrichten über persönliche Verhältnisse von Musikern, auf dem Boden der musik- und kulturhistorischen Tatsachen so manchem aus Aktenstaub zu lebensvoller Erscheinung auferstandenen, nur durch das sozusagen „historische Kostüm" von unseresgleichen unterschiedenen Menschen begegnen und menschliche und soziale Verhältnisse antreffen (z. B. „Aussperrung" eines Musikers wegen Kontraktbruchs im Jahre 1650), deren Ähnlichkeit mit uns vertrauten Verhältnissen die Vergangenheit dem Interesse näherrückt. Solche Einblicke sind dem Laien übrigens dadurch erschwert, daß gegen den Wunsch des Verfassers — die Texte der vielen mitgeteilten integrierenden Urkunden in der originalen Schreibart zum Abdruck gebracht werden mußten. Als Studie der durch den Plan der Sammlung bezeichneten Art verdient die sorgsame, gründliche und ausführliche, übrigens flüssig geschriebene Arbeit volle Anerkennung: eine jener viel Fleiß, Arbeitskraft und — Uneigennützigkeit erfordernden Leistungen wissenschaftlicher Spezialforschung, die nur fachkundiger Würdigung teilhaftig werden, aber als „Bausteine der Wissenschaft" zur Bewältigung weiter zielender Aufgaben unentbehrlich sind.

Dr. LUDWIG MISCH.

Notizen

In Turin findet vom 11. bis 16. Oktober d. J. der erste Italienische Musik-Kongreß statt, um über die vitalsten und aktuellsten Probleme der Kunst, Kultur- und Musik-Industrien zu beraten und die geeignetsten Mittel für die Verbreitung und Erhöhung der Musiktätigkeit in Italien ausfindig zu machen.

Dortmund plant ein dreitägiges westfälisches Tonkünstlerfest für zeitgenössische Musik. Von größeren Werken kommt Delius' „Lebensmesse" zur Aufführung.

In Preßburg wurde eine „slowakische Philharmonie" mit Milos Ruppelt an der Spitze gegründet.

In Oshorod (Ungvar) gründete der karpatho-russische Komponist Stefan Fenzyk eine ruthenische Philharmonie. Mit dem künftigen Schuljahr wird in der gleichen Stadt eine ruthenische Musikschule eröffnet.

Der Tonika-Do-Bund, E. V., Verein für musikalische Erziehung, veranstaltete im Anschluß an seine Generalversammlung am 11. und 12. Juni in Hannover eine „Tagung für musikalische Gemeinschaftsarbeit" mit dem Grundgedanken, Mittel und Wege zu finden, um die musikalische Kultur unseres Volkes von Grund auf zu erneuern und zu vertiefen und zu diesem Ziele außer der Schuljugend besonders auch diejenigen jugendlichen Erwachsenen heranzuziehen, bei denen die Schule bisher noch das Nötige auf diesem Gebiete versäumt hat, und die doch den Trieb haben, sich musikalisch betätigen zu wollen, also vor allem die Jugend aus einfachen Kreisen, die sich kein Instrumentspiel leisten kann.

Vom 18. Deutschen Sängertag in Regensburg ist aus dem Bericht des Gesamtausschusses besonders hervorzuheben, daß in Berlin erfolgreiche Verhandlungen der Vertreter des deutschen Sängerbundes und des Arbeiter-Sängerbundes mit dem Preußischen Kultusministerium stattgefunden haben, die Maßnahmen zur Hebung des Volksgesanges betreffen. Das Preußische Kultusministerium hat sich bereitgefunden, eine bessere Pflege des Schulgesanges herbeizuführen und die Aufnahme des Männergesanges als besondere Disziplin in die Lehrpläne der staatlichen Hochschule für Musik und des Instituts für Kirchenmusik zu genehmigen. In Berlin sollen demnächst staatliche Fortbildungskurse für Chorleiter mit finanzieller Unterstützung der beiden Bünde ins Werk gesetzt werden.

Ein Garantiefonds zur Erhaltung des Frankfurter Sinfonie-Orchesters ist unter Beteiligung der Museumsgesellschaft, des Brühlschen Gesangvereins und der Konzertgesellschaft Offenbach gegründet worden. Dem Orchester soll dafür u. a. die Veranstaltung künstlerisch gediegener volkstümlicher Konzerte zu billigen Eintrittspreisen obliegen.

Für ein Kammermusikwerk (4 bis 6 Stimmen) mit Kontrabaß (ohne Klavier) wurde von einem westdeutschen Musikfreund ein Preis gestiftet. Die näheren Bedingungen für den Wettbewerb sind zu erfahren durch den Musikverlag Tischer & Jagenberg, Köln-Bayenthal. Preisrichter sind die Kölner Professoren Abendroth, Bölsche, Eldering und Körner, sowie Professor Josef Haas, Stuttgart. Endtermin der Einsendung: 1. Oktober 1921. Außer einem Geldbetrag ist die Drucklegung des prämiierten Werkes zugesichert.

Die Berkshire Musik-Kolonie kündigt für 1922 ein Preisausschreiben an, welches Frau F. S. Cooligde inaugurierte, um die Schöpfung von Werken der Kammermusik anzuregen. Sie bietet einen Preis von Eintausend Dollar (1000 Doll.) dem Komponisten des besten Streichquartetts nach dem Urteil einer Jury, die später namentlich veröffentlicht wird. Die Komposition, welche den Preis gewinnt, wird erstmalig auf dem Berkshire Kammermusikfest aufgeführt werden, das 1922 in Pittsfield, Massachusetts, abgehalten wird. Die besonderen Bedingungen für diesen Wettstreit sind folgende: Das Preisausschreiben ist offen von jetzt ab bis zum 15. April 1922. Alle Manuskripte, welche später eintreffen, werden als nicht zulässig zurückgesandt, ebenso diejenigen, die nicht den Bedingungen dieser Ankündigungen entsprechen. Nur Kompositionen, die nicht veröffentlicht sind und nicht öffentlich vorgetragen sind, weder ganz noch teilweise, werden angenommen. Eine Komposition, die schon einen Preis davongetragen hat, wird nicht angenommen. Transkriptionen oder Anpassungen sind nicht zulässig. Der Preisträger muß Frau Cooligde das alleinige Verfügungsrecht des öffentlichen oder privaten Vortrags der preisgekrönten Komposition übertragen, und zwar während des Zeitraums von 4 Monaten, vom Tage der Preiszuerkennung ab gerechnet; er übergibt ihr von jenem Zeitpunkt ab das Eigentumsrecht des Originalmanuskripts. Diese Bedingung bezieht sich in keiner Weise auf das Verlagsrecht, sondern auf das Manuskript als Souvenir. Alle Manuskripte (Partitur und besondere Teile) müssen anonym gesandt werden und sind mit einem Pseudonym oder einer Chiffre zu kennzeichnen. Ein versiegelter Umschlag mit dem Pseudonym oder der Chiffre außen, der Name und Adresse des Komponisten enthält, muß beigefügt werden. Irgendwelche unterscheidende Zeichen der Identität werden der Jury verheimlicht. Auf Kosten des Einsenders wird die Musik zurückgesandt; Verantwortung für verloren gehende Manuskripte wird nicht übernommen. Die Kompositionen sind zu senden an: Hugo Kortschak, Institut der Tonkunst, 120 Claremont Avenue, New York City.

Wichtige neue Musikalien, Bücher u. Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogenannte Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 200%. Der frühere Sortimenterzuschlag von 10% darf nicht mehr erhoben werden.

I. Instrumentalmusik

a) Orchesterwerke

Corelli, Arcangelo: op. 6 Nr 3 Concerto grosso (c) f. d. prakt. Gebrauch bearb. (Schering). Kahnt, Lpz Part. 3 M; St. 7,60 M.

Karel, Rudolf: op. 16 Slavische Tanzweisen. Nr 1. 2. Simrock, Lpz je Part. 6 M.; St. 7,50 M.

Liszt, Franz: Eine Symphonie zu Dantes Divina Comoedia (Liszt; Werke I, 7). Part. Breitkopf & Härtel 20 M.

Petersen, Wilhelm: Symphonie cmoll noch ungedruckt [Uraufführung Nürnberger Tonkünstlerfest]

Pringsheim, Heinz: Rondo Adur noch ungedruckt [Uraufführung Nürnberger Tonkünstlerfest]

Rosenstock, Josef: op. 5 Ouvertüre zu einem heiteren Spiel noch ungedruckt [Uraufführung Nürnberger Tonkünstlerfest]

Schrauth, Werner [Frankfurt a. M.]: Der verzückte Pierrot. Musik f. klein. Orch. noch ungedr.

Sibelius, Jean: op. 82 Symphonie Nr 5 Part. u. St. Hansen, Lpz Preis nach Vereinbar.

Sthamer, Heinr.: Ein symph. Märchen nach Strindbergs Schwanenweiß noch ungedruckt [Uraufführung Nürnberger Tonkünstlerfest]

Wetz, Richard: op. 46 Zweite Symphonie (A). Kleine Part. Kistner, Lpz 8 M.

b) Kammermusik

Brandt, Fritz: op. 14 Streichquartett (a) noch ungedruckt [Uraufführung Nürnberger Tonkünstlerfest]

Franck, César: Sonate (A) f. Pfte u. Viol. (Sauret). Schott, Mainz 7,50 M.

Gregory, Mason Daniel: op. 14 Sonata for Clarinet or Violin and Piano. Oliver Ditsron Co., Boston

Kreneck, Ernst: Streichquartett (atonal) noch ungedruckt [Uraufführung Nürnberger Tonkünstlerfest]

Quiel, Hildegard: Sonate (A) f. Viol. u. Pfte. Paragon-Mus.-Verl., Berlin 15 M.

Schnabel, Alexander Maria: op. 4 Sonate (cis) für Vcllo u. Pfte; op. 5 Sonate (G) f. Viol. u. Pfte. Raabe & Plothow Sort., Berlin je 10 M.

Schrauth, Werner [Frankfurt a. M.]: Quartett (cis) f. Klarin., Viol., Br. u. Vcll noch ungedruckt [Uraufführung 4. 6. Frankfurt a. M.]

Straub, Otto: op. 1 Sonate f. Violonc. u. Klav. (F) noch ungedruckt [Uraufführung Nürnberger Tonkünstlerfest]

Wellesz, Egon: Streichquartette Nr 1 (C). Neue durchges. Ausg; Nr 2 (g) Simrock, Lpz je Part. 3 M.; St. 6 M.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bach, J. S.: Klavierwerke hrsg. v. Fr. Busoni. Breitkopf & Härtel, Lpz Bd 14 5 M.

Braunfels, Walter: op. 31 Vor- u. Zwischenspiele f. Pfte. Universal-Ed., Wien 3 M.

Erdmann, Eduard: op. 1 An den Frühling. Lyr. Stück f. Viol. u. Pfte. Ries & Erler, Berlin 2,50 M.

— op. 5 Bagatellen f. Pfte. Ders. Verl. 5 M.

Franck, César: Prélude, Choral et Fugue p. Pfte. (Windsperger). Schott, Mainz 3,60 M.

Grimm, Hans: Der Zaubergeiger. Märchenpantomime. Klav.-A. Zierfuß, München 10 M.

Grosz, Wilhelm: op. 9 Symphonische Variationen über ein eigenes Thema f. Pfte. Univers.-Edit., Wien 3 M.

Heurich, Hermann: op. 22 Rhapsodie f. Pfte. Madrigal-Verl., B.-Wilmersdorf 5 M.

Karel, Rudolf: op. 12 Tema con Variazioni; op. 14 Sonate (c) f. Klav. Simrock, Lpz 3 bzw. 4,50 M.

Karg-Elert, Siegfried: op. 127 Heidebilder. Zehn kleine Impressionen f. Pfte. Simrock, Lpz 2,50 M.

Krause, Paul: op. 27 Miscellaneen. 12 Charakterstücke f. Org. Leuckart, Lpz 5,40 M.

Liszt, Franz: Sonate (h) f. Klav. (Max Pauer). Litolff, Braunschweig 1,80 M.
Monhaupt, C.: Konzertstück (d) f. Violonc. Mit Pfte. Hug, Basel 10 M.
Nielsen, Carl: op. 40 Thema mit Variat. (h) f. Pfte. Hansen, Lpz 12 M.
Niemann, Walter: op. 75 Sonate Nr 2 (F, nordische, pathetische) f. Klav. Kahnt, Lpz 5 M.
Scheel, Josef: op. 37 Fantasie-Sonate (c) f. Org. Böhm & Sohn, Augsburg 5 M.
Schnabel, Alexander Maria: op. 1 Sonate (C) für Pfte. Raabe & Plothow Sort., Berlin 10 M.
Sibelius, Jean: op. 97 Sechs Bagatellen f. Pfte. Breitkopf & Härtel, Lpz je 1,50 M.
Straesser, Ewald: op. 43 Sechs Vortragsstücke für Pfte. Bisping, Münster i. W. 3 M.

II. Gesangsmusik

a) Opern

Bach, Joh. Nicol.: Der Jenaische Wein- u. Bierrufer. Kom. Singspiel. Für die Aufführ. bearb. v. Fritz Stein. Part. Breitkopf & Härtel, Lpz 15 M.
Börnsen, Hakon: Kadara. Vier grönländische Volkslebens-Bilder. Uraufführung Ende Mai in Kopenhagen
Chelius, Oskar v.: Magda Maria. Ries & Erler. Part. Preis nach Vereinbar.; Klav.-A. m. T. 20 M.
Hindemith, Paul: Mörder, Hoffnung der Frauen — Nusch-Nuschi. Zwei Einakter. Uraufführung 4. 6. Stuttgart
Kusterer, Artur: Casanova. Kom. Oper. Dichtung von Ant Rudolph. Uraufführ. 22. Mai Stuttgart
Rahlwes, Alfred: Frau Potiphar. Musikalisches Lustpiel zur Uraufführung in Halle angenommen
Rueff, Rolf: Doktor Eisenbart, romantisch-kom. Oper zur Uraufführ. in Kiel angenommen
Stein, Bruno: Die Hochzeit der Prinzessin Vieleitel. Kom. Märchen-Oper, Dichtung von Friedrich Karl Roedemeyer. Uraufführung Anf. Juni Göttingen; vgl. Allgem. Mus.-Ztg 25
Viebig, Ernst: Quatembernacht. Dichtung von Clara Viebig. Zur Uraufführung in Aachen angenommen
Wellesz, Egon: Die Prinzessin Ginara. Univers.-Edit., Wien Klav.-A. m. T. 20 M.
Wolff, Max: Frau Berthas Vespergang. Uraufführ. 18. 6. Nürnberg
Zemlinsky, Max: Der Zwerg. Ein trag. Märchen. Klav.-A. mit T. Univers.-Ed., Wien 15 M.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bruckner, Anton: Ecce sacerdos f. gem. Chor, drei Pos. u. Org. (v. Wöß). Part. Univers.-Ed., Wien 1,50 M.
Duvosel, Lieven: Maientanz u. O Lied, du stillst den Schmerz f. 1 Singst. m. Klav. Breitkopf & Härtel, Lpz je 2 M.
Egidi, Arthur: op. 16 Sechs Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Ries & Erler, Berlin je 1 bis 2 M.
Erdmann, Ed.: 18 Lieder f. dsgl. (op. 2, 3, 7, 8 u. 11). Ders. Verl. je 1,20 bis 1,50 M.
Ettinger, Max: op. 24 Weisheit d. Orients. Strophen des Omar Chajjam. Für Soli, Chor u. Orch. noch ungedruckt. Uraufführung Nürnberger Tonkünstlerfest
Faltis, Evelyne: op. 7 Drei, op. 8 Sieben u. op. 10 Sechs Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Ries & Erler, Berlin je 1 bis 1,50 M.
Fleck, Fritz: Ein Schlummerliedchen; Von der Liebe Leid u. Glück. Birnbach, Berlin 1,20 bzw. 1,50 M.
Gottlieb, Eugen: Vier Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Birnbach, Berlin je 1,50 M.
Graener, Paul: op. 53 Rhapsodie f. 1 Altst., Klav. u. Streichquart. Bote & Bock, Berlin P. u. St. 10 M.
Hassenkamp, Leopold: op. 5 Volks- u. Studentenlieder 10 M.; op. 6 Fünf Lieder im Volkston; op. 7 Sechs Lieder im Volkston f. 1 Singst. m. Klav. je 4—8 M. Paragon-Mus.-Verl., Berlin
Kaminski, Heinr.: Der 69. Psalm. Für 8st. Chor, Knabenchor, Tenor-Solo u. Orch. noch ungedruckt. Uraufführ. Nürnberger Tonkünstlerfest
Kaun, Hugo: op. 109 Heimat. Ein Zyklus von Gesängen f. Männerchor od. Doppelquartett, Alt- u. Bar.-Solo mit Pfte. Zimmermann, Lpz Part. 12 M.; jede Chorst. 0,60 M.
Knab, Armin: Vier Gedichte von R. Dehmel für 1 Singst. m. Klav. Greiner & Pfeiffer, Stuttgart 1,50 M.
Kothe, Robert: Aus fremden Ländern. Volkslieder mit Laute. Otto Forberg, Lpz 2 Hefte je 6 M.
Mauke, Wilhelm [München]: op. 78 Die Vertreibung aus dem Paradiese. Oratorium, Dichtung von W. Haußmann noch ungedruckt
Mengelberg, Kurt Rudolf: Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Univers.-Ed., Wien op. 1 Vier Lieder 2 M.; op. 2 Fünf Lieder 2,50 M.; op. 6 Lieder des Abschieds 2,50 M.
Pesenti, Gustavo: op. 15 10 Canti da Heine, Petöfi etc. f. 1 Singst. m. Klav. Breitkopf & Härtel, Lpz 6 M.
Quiel, Hildegard: op. 25 Sechs Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Paragon-Mus.-Verl., Berlin Nr 1 5 M.; Nr 2—6 je 4 M.
Reuß, Aug.: op. 32 Vier Gesänge f. 3 Frauenst. Part. Zierfuß, München 4,50 M.
Schattmann, Alfred: Sieben Lieder und Gesänge f. 1 Singst. m. Klav. Ries & Erler, Berlin je 1 bis 2 M.
Schmalstich, Clemens: Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Birnbach, Berlin op. 64 Drei Lieder; op. 66 Zwei Gesänge je 1,80 M.
Schnabel, Alex. Maria: Lieder f. 1 Singst. m. Klav. Raabe & Plothow Sort., Berlin op. 2 Sechs Lieder (hoch) je 1 Mk., cplt 4 M.; op. 3 Vier Lieder (hohe Männerst.) 2,50 M.; op. 6 Kleine Lieder 2 M.
Schröder, Edmund: Fünf Gedichte von N. Lenau f. 1 Singst. m. Pfte. Continental-Verl., Berlin 10 M.

Schwers, Paul: op. 25 Zwei Zwiegesänge f. Sopr. u. Bar. m. Pfte. Paragon-Mus.-Verl., Berlin 21 M.
— op. 24 Frühlingswunder. 3 Gesänge f. 1 Singst. m. Klav. Ders. Verl. 18 M.
Speyer, Arthur: op. 21 Zehn Lieder und Gesänge f. 1 Singst. m. Klav. Ries & Erler, Berlin je 1 bis 1,50 M.
Spiering, Theod.: op. 6 Drei Lieder f. dsgl. Ders. Verl. 2,50 M.
Stiebitz, Kurt: op. 21 Drei Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Bisping, Münster i. W. 1,80 M.
Suter, Hermann: op. 14 Drei Festlieder von Gottfried Keller f. Männerchor. Hug, Zürich. Part. Nr 1 0,75 M.; Nr 2 u. 3 je 1 M.; St. 0,80 bis 1 M.
Thierfelder, Hans: Vier Zwiegesänge f. 2 hohe St. m. Klav. Paragon-Mus.-Verl., Berlin 32 M.
— Drei Gesänge f. 1 Singst. m Pfte. Ders. Verl. Nr 1 u. 2 je 10, Nr. 3 8 M.; Drei Lieder dsgl. je 6 M.
Waghalter, Ignaz: op. 18 Sechs Lieder f. 1 Singst m. Pfte. Challier, Berlin je 1,50 bis 1,80 M.
Webern, Anton: op. 3 Fünf Lieder aus „Der 7. Ring" von St. George f. 1 Singst. m. Pfte. Univers.-Ed., Wien 2 M.

III. Melodram

Steinitzer, Max: Der Fischer. Melodram mit Pfte. Max Brockhaus, Lpz 2 M.

IV. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint)

Adaiewsky, E. — s. Tartaren
Albini, E. — s. Viola da gamba
Altmann, Wilh. — s. Berlin; Bückeburg
Anderton, H. Orsmond — s. Holbrooke
Anschlag — s. Klaviertechnik
Ausübende Künstler — s. Deutsch
Bach, J. D. — s. Strauß, Joh.
—, Joh. Seb. Zum Schicksal d. Lautenkompositonen Bachs. Von Fritz Jöde — in: Die Laute 9/10
— u. das Deutschtum. Von Willib. Nagel — in: Neue Mus.-Ztg 18
Beethoven. Die melodische Entwicklung in B.'s I. Symphonie. Von Arthur Willner — in: Die Laute 9/10
—. La jeunesse de B. Par J. G. Prod'homme. Payot, Paris 100 fr.
Berlin. Konzertbetrieb in der Reichshauptstadt Von Wilh. Altmann — in: Die Gegenwart, Juni
— s. Schulmusikwoche
Berufschöre. Von R. St. Hoffmann — in: Musikblätter des Anbruch 11
Bliss, Arthur. By Eugène Goossens — in: The Chesterian 16
Blom, Eric — s. Payne
Brache, Curt — s. Klaviertechnik
Brancour, René — s. Instrumente
Bruckner-Bibliographie. Von Hans Teßmer — in: Neue Mus.-Ztg 19
Bückeburger Musikfest. Von Wilh. Altmann — in: Die Musikwelt 10
Bühne, Volkslied auf der — s. deutsch
Bülow, Hans von. Sein Leben dargestellt aus seinen Briefen (Marie v. Bülow) 2. Aufl. Breitkopf & Härtel 20 M.
Bürger, J. — s. Hermeneutik
Carrière, Paul — s. Intervall
Chantavoine, J. — s. Couperin (Débussy)
Chor. Il direttore di coro. Guida teoretico-pratica pei maestri di cappella direttori. Da R. Felini Capra, Torino 15 L.
— vgl. Berufschöre
Choralgesang — vgl. Gottesdienst
Chorgesang — vgl. Gottesdienst
Circus Music. By Edwin Evans — in: The Musician, May
Conradi, Der hundertjährige. Von Geo. Rich. Kruse — in: Signale f. d. musikal. Welt 25
Couperin. De C. à Debussy. Par J. Chantevoine. Alcan, Paris 7,50 fr.
Curzon, H. de — s. Rossini
Davico, Vincenzo. By Guido M. Gatti — in: Musical Times, June
Debussy — vgl. Couperin
Della Corte, A. — s. Metastario
Deutsch. Der deutsche ausübende Künstler nach dem Kriege. Von Otto Schmitt — in: Ztschr. f. Mus. 13
— Das deutsche Volkslied auf der Bühne. Von Gust. Ladwig — in: Organum 6/7
Deutscher Männergesang u. deutscher Staat. Von Adolf Prümers — in: Der Chorleiter 11/2
Deutschtum — vgl. Bach
Diepenbrock, Alphons. By W. L. van Warmelo — in: The Chesterian 16
Diesterweg, Adolf — s. Weber
Droescher, Georg — s. Weber
Dubech, Lucien — s. Neger
Du Bled, V. — s. Rossini
Dubinski, Max — s. Weber
Dumesnil, R. — s. Rhythme
Eberhardt, Siegfried — s. Paganini
Emrich, Paul — s. Klavierkonzert
Erckmann, Fritz — s. Rousseau
Evans, Edwin — s. Circus Music
Fachdezernat oder Polizeiaufsicht. Von Otto Steinhagen — in: Musikpädag. Blätter 11/2
Felber, Rudolf — s. Schumann
Felini, R. — s. Chor
Frankreich. Les premiers balbutiements de la musique française. Par Amédée Gastoué — in: La revue musicale, Mai
Friedrichs, Elsbet — s. Musikwissenschaft
Furtwängler, Wilhelm (als Dirigent). Von Hans Teßmer — in: Neue Mus.-Ztg 18
Gambe — s. Viola da Gamba

Rossini. Par H. de Curzon. Alcan, Paris 7,50 fr.
— Le Salon de. Par V. du Bled — in: La revue musicale, Mai
Rousseau und die Musik. Von Fritz Erckmann — in: Neue Mus.-Ztg 19
Saint-Foix, G. de — s. Mozart
Schäfer, Oskar — s. Notenschrift
Schaub, Hans F. — s. Wendepunkt
Schmitt, Otto — s. deutsch
Schulmusikwoche, Die, in Berlin. Von Hans Sonderburg — in: Organum 6/7
— Von Georg Otto Kahse — in: Ztschr. f. Mus. 13
—, Nachklänge zur. Von Walter Kühn — in: Halbmonatsschrift f. Schulmusikpflege 6
Schumann. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Sch.-Liedes. Von Rudolf Felber — in: Neue Mus.-Ztg 19
Sonderburg, Hans — s. Schulmusikwoche
Steinhagen, Otto — s. Fachdezernat
Stephan's, Paul, Lieder. Von Hugo Kauder — in: Musikblätter des Anbruch 11
Strauß, Johann. Warum kann J. Str. nicht aufgeführt werden? Von D. J. Bach — in: Der Merker 12
Strawinsky, Igor. Von Paul Rosenfeld — in: Musikblätter des Anbruch 11
Stuckenschmidt, Hans Heinz — s. Jüngste Musik
Tarisio, Luigi, und die „Messias". Von Albert Payne — in: Die Musikwelt 10
Tataren. Auelques chants Tatares. Par E. Adajewsky — in: Rivista mus. ital. 1
Teßmer, Hans — s. Bruckner; Furtwängler
Tischer, Gerhard — s. Zeitfragen
Tonales Intervall — s. Intervall
Tonsetzer — vgl. Zeitgenössische
Torrefranca, F. — s. Mozart

Viola da Gamba, La, in Italia. Da E. Albini — in: Rivista music. ital. 1
Volkslied — vgl. Deutsch
Wallner, Bertha Antonia — s. Kuen
Warmelo, W. L. van — s. Diepenbrock
Weber. Hundert Jahre Freischütz. Von Adolf Diesterweg; Die Kritik der Freischütz-Première. Von Max Dubinski; Webers Lieder. Von Felix von Lepel — in: Allgem. Mus.-Ztg 25
— Das Charakterproblem in Kind-Webers Freischütz. Von Alfred Heuß — in: Die Musikwelt 10
— -Heft (Nr 8) der Blätter der (Berliner) Staatsoper: Selbstbekenntnisse eines Schaffenden. Eine Unterredung mit W. im J. 1825; Kapp, Jul.: Die Uraufführung d. Freischütz; Droescher, Georg: Der Freischütz. Zur Jahrhundertfeier einer Erstaufführung
Wege der Musik. Von Walter Hirschberg — in: Signale f. d. musik. Welt 23
Weirich, August, Domkapellmeister †. Von Helene Lafite-Tuschak — in: Musica divina 3/4
Wendepunkt, Am. Eine absonderliche Festbetrachtung (zum Tonkünstlerfest). Von Hans F. Schaub — in: Allgem. Mus.-Ztg 23/4
Willner, Arthur — s. Beethoven
Wiener Walzer, Der, und seine Meister. Ein Spaziergang von Alt- nach Neu-Wien. Von Wilhelm Zentner — in: Ztschr. f. Mus. 13
Wolf, Hugo. Erlebtes und Erlauschtes. Von Edmund Hellmer. Wila, Wien geb. 20 M.
Zeitfragen. Von Gerhard Tischer — in: Rhein. Mus.- u. Theater-Ztg 23/4
Zeitgenössische Tonsetzer und Musiklehrer. Von Ludwig Misch — in: Allgem. Mus.-Ztg 28
Zentner, Wilh. — s. Wiener Walzer
Zöllner, Heinr. — s. Gesangswettstreite
Zuschneid, Karl — s. Klavier-Luxussteuer

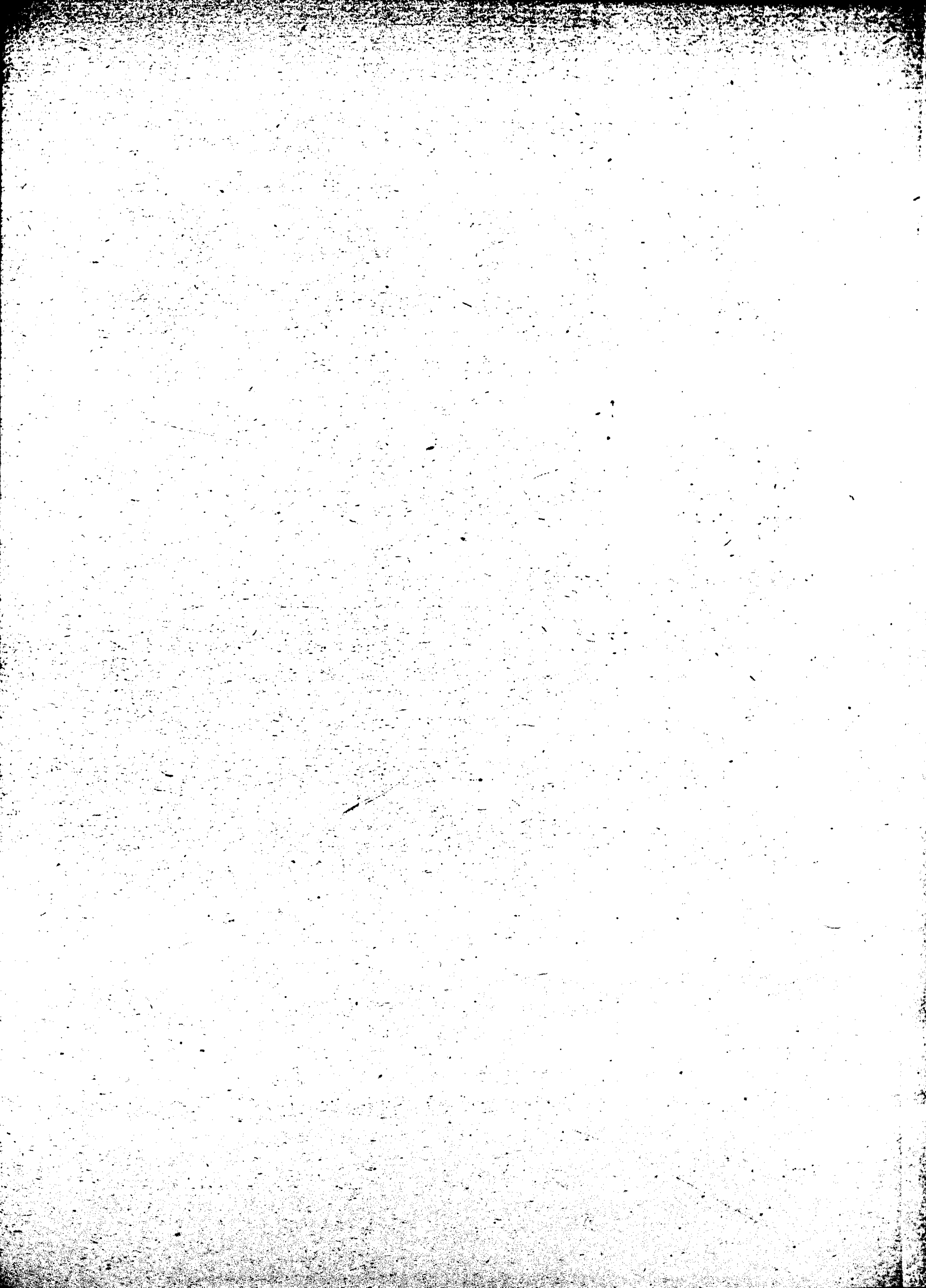
Druck Neuendorff & Moll, Berlin-Weißensee.
Verantwortlich für den Inseratenteil: C. Bergmann, Berlin-Weißensee. Fernruf Ws. 653.



Erscheint am 1. jeden Monats. Zu beziehen durch die Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen. Verlag: Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Weißensee, Berliner Allee 57. Fernruf: Ws. 653, 712, 736. — Chefredakteur: Fritz Windisch, Berlin-Niederschönhausen, Lindenstr. 35 b. Fernruf: Pankow 3319. Auslandsredaktion: F. Sanders, Amsterdam, 3 Jacob Obrechtstraat. Einzelheft Mk. 4.– (Ausl. Mk. 8,–), Viertelj.-Abonn. Mk. 10. – (Ausl. Mk. 20,–) einschl. Zustellung. — Postscheckkonto 102 166 Berlin. Insertionspreise: 1/1 Seite Mk. 800.—, 1/2 Mk. 450.—, 1/4 Mk. 250.—, 1/8 Mk. 150.—. Verlegerrabatt 25 %, Wiederholungsrabatt 10 %.

Nr. 11/12 | Berlin, den 1. September 1921 | II. Jahrgang

INHALT



Über Ferruccio Busonis Bachausgabe

Von August Halm in Wickersdorf

(Schluß)

Die Ehrfucht, die ein von einem Meister hinterlassenes Fragment großen Wurfs und bedeutender Anlage, wie das der Cmoll-Fuge, natürlicherweise erweckt, pflegt, als ein zumeist rein passives Gefühl, sich bald zu einem gelassenen Bedauern herabzumildern, mit dem man das Stück dann auf die Seite legt. Busonis aktive Ehrfurcht aber will das Stück aus dem Bann erlösen. Ein Unternehmen freilich, das Bach selbst nicht begünstigt. Das neue Thema, das im 34. Takt auftritt (IV, S. 53), erweckt zunächst die Hoffnung, es werde später zu dem Hauptthema hinzutreten; doch widerstrebt es allen Versuchen, es mit diesem zusammenzubringen. Vielleicht hält Forkel aus diesem Grund nur die ersten 30 Takte der Fuge für echt; die weiteren (d. i. die Takte 31 bezw. 34 bis 46) tragen nach ihm „kein Merkmal Sebastianischer Art an sich." Übrigens urteilt er überhaupt von dieser unvollendeten Fuge, sie könne, obgleich sie sich in älteren Handschriften an die Fantasie angehängt finde, zu dieser nicht gehören. Busoni weist darauf hin, daß das neue Thema „in eine an das Hauptthema gemahnende Figuration" ausmündet. Die betreffende Stelle (36. und 37. Takt) bedeutet sogar etwas wie eine figurierte Engführung des Hauptthemas, womit die Zugehörigkeit dieses Zwischenspiels zu der Fuge doch sehr wahrscheinlich wird, abgesehen von dem Bachischen Charakter, den man immerhin gegen Forkel mit guten Gründen verfechten, wenn auch nicht zu aller Evidenz bringen kann. (Im 44. Takt hielte ich für richtiger, für Bach-gemäßer, in der Oberstimme aufs letzte Achtel noch einmal fis zu lesen, und das f hier erst zu Anfang des 45. Takts eintreten zu lassen, als harmonisch ernstgemeinten Ton, im Gegensatz zu dem harmonisch noch ungiltigen, der melodischen Tonleiter angehörenden Ton f der Unterstimme auf das 4. Viertel des 44. Takts). Von der Ergänzung Busonis erwähne ich als besonders schön die symmetrische melodische Umkehrung des Themas und (mit einer kleinen Modifikation) seiner Gegenstimme: vgl. Takt 59 u. ff. mit Takt 5 u. ff. Auch die Wiederkehr des Zwischenspiels in Esdur bewillkommnen wir (und nehmen um ihretwillen auch die vorhergehende Esmoll-Stelle im Prinzip an): denn dem Hauptthema ist der Durcharakter und damit die Bildung einer Paralleltonart-Gruppe so ziemlich versagt.

Der Hauptinhalt oder zum mindesten der eigentliche Anlaß zu der in demselben (IV.) Band stehenden Fantasia contrappuntistica ist der Schluß von Bachs Kunst der Fuge, wiederum ein Fragment, das Busoni ausgebaut hat, und zwar in zwei Gestalten: einer großen, für den Konzertvortrag, und einer kleineren, für die private „Klavierübung" gedachten. Es sind 4 Fugen, deren dritte, von Bach unvollendet hinterlassene, Busoni zu Ende geführt, und deren vierte er neu geschaffen

und dem Hauptthema der Kunſt der Fuge ſowie ſeiner Kombination*) mit den Subjekten der drei vorhergehenden Fugen (unter denen das B-A-C-H-Thema) gewidmet hat.

In der großen Ausgabe verfährt Buſoni auch in den Fugen Bachiſcher Herkunft frei: er behandelt ſie nicht nur in der Art ſeiner Übertragungen von Orgelwerken, ſondern verlegt auch manche Gänge, verändert hier und dort die Stimmführung, vermehrt den thematiſchen Gehalt (als in dieſem Zuſammenhang gewiſſermaßen notwendig ſchätzen wir es, daß er das Hauptthema der „Kunſt der Fuge“ ſchon zu Anfang der erſten Fuge [S. 93, 2. Zeile, 4. Takt] andeutet). Von der Stelle an, wo Bachs Fragment aufhört oder von ihrer Nähe an, bedeutet überhaupt die größere Faſſung eine neue Arbeit gegenüber der kleineren. In dieſen Dingen offenbart ſich eine ſolch ungewöhnliche Energie, daß ich mir ein Urteil nach kurzer Bekanntſchaft nicht erlaube, zumal ich gerade hier das Hören am meiſten vermiſſe; mir ſelbſt dieſe große Fantaſie vorzuſpielen reicht mein Können nicht aus, und vielleicht wird es mir nie gelingen. Ich kann alſo nur feſtſtellen, daß mich bis jetzt vieles nicht überzeugt hat.

Enthielte ich mich nun, wie es in meinem Wunſch läge, auch ſonſt jeder Äußerung über Buſonis Kompoſitionen, ſo glaube ich zwar, daß mir das niemand verübeln dürfte, wenn ich ſage, daß mir einerſeits ihr Weſen zu fremd, zu neuartig erſcheint, daß ich andererſeits bei gewiſſen Epiſoden das Gefühl habe, daß ſie mir mit der Zeit vertraut werden könnten, ich ſomit auch für diejenigen Teile, die mir ganz widerſtreben, ſolches vielleicht noch zu gewärtigen hätte. Bedenke ich aber, wie ſeit Jahrzehnten die Angſt vor künftiger Blamage viele Kritiker bedrückt, ſo ſcheint mir eher das Gegenteil von Zurückhaltung Pflicht zu ſein. Man kennt die abweiſenden zeitgenöſſiſchen Urteile über jetzt hochgeſchätzte Muſik und möchte nun das Los dieſer nachträglich Beſiegten und durch die Geſchichte Bloßgeſtellten ja nicht teilen. Demgegenüber meine ich, es habe für uns doch einigen Wert, zu erfahren, wie eine Muſik zuerſt gewirkt hat und von den Leuten vom Fach aufgenommen wurde, dagegen nicht den geringſten Wert hätte es, wenn die Kritiker, um ja das damals Moderne, den Fortſchritt nicht zu verpaſſen, um nicht, damals ſchon oder ſpäter einmal, für rückſtändig zu gelten, ihre Meinung verhüllten. Außerdem: kritiſieren iſt nun einmal gefährlich; wer Gefahr fürchtet, möge es eben laſſen. Lernen wir von den früheren Hereinfällen, daß Gefahr dabei; dieſer aber ausweichen — das wollen wir doch nicht lernen! Ich muß bei manchen Stellen faſt annehmen, daß Buſoni von ſo anderen Vorausſetzungen, von ſo anderer Muſikanſchauung ausgeht als ich, daß wir uns da weder in Freundſchaft noch in Feindſchaft, weil eben überhaupt nicht begegneten, ſo daß es ſich alſo für mein Verſtändnis nicht um eine mehr oder weniger große, um zureichende oder unzureichende Elaſtizität handelte, ſondern um die Möglichkeit, mich auf andern Boden zu ſtellen, eine Metabaſis eis allo genos, in anderem Sinn eine Metanoia zu vollziehen, ſei dieſe nun Bekehrung oder Verrat.

Ich habe alſo vorauszuſchicken, daß ich das Harmoniſche, wo es konſtitutiv wirken ſoll, nur tonal verſtehen, alſo, zum Beiſpiel, mit der Ganztonleiter nichts anfangen kann. Damit wäre nun der Anfang der kleinen Ausgabe der Fantaſia contrappuntiſtica (IV, S. 61) für mich noch nicht etwa erledigt; ich könnte mir wohl denken, daß über einer Einleitung ein atonales Zwielicht, eine Dämmerung herrſchte,

*) Busoni weist als auf den Entdecker dieser letzten, krönenden Kombination, die offenbar in Bachs Plan gelegen hat, auf Bernhard Ziehn in Chicago hin, dessen Verdienste er auch an anderer Stelle rühmt.

durch die ein mystischer tonalmusikalischer Schein zart hindurchbricht, und daß ich gern dabei wäre. Aber ich glaube kaum, daß der Autor diese Auffassung billigte, da er mir in solchem konstitutiv zu wollen bezw. in die Sache selbst zu führen scheint, was ich aus den viel längeren und weiter gehenden, gewagteren entsprechenden Stellen in der großen Ausgabe, der eigentlichen Fantasia contrappuntistica schließe. Ich bescheide mich also damit, zu sagen, daß mir da gerade gewisse normale Akkordbilder und -gänge, die in ihrer Umgebung fast wie ein Fall ins gut Bürgerliche anmuten, die Einfühlung erschweren oder sie verhindern (denn die gewohnten Klänge bekommen hier, da wir uns an ihnen halten, größere, ja ungebührliche Schwere); daß ich dagegen, auch bei Unverstandenem, öfters eine Konsequenz der Spekulation spüre, die mich anzieht; daß ich ferner, wo mir auch bei Fremdartigem Einfühlung möglich zu sein und zu gelingen scheint, nicht immer sicher bin, ob ich mich nicht bloß betäube — ich nenne als Beispiel den Teil der großen Fantasie S. 84—89, und den Passus der kleinen Fantasie mit dem noch halb verhüllten B-A-C-H-Thema (S. 63, più segretamente); daß mir anderes vollkommen unverständlich, verloren, musikverlassen vorkommt, was als definitiv auszusprechen mich nur eben der sonstige Eindruck von Ernst und Bewußtheit bei Busoni verhindert: ich nenne die Stimme der linken Hand auf S. 62, die ich, bloß an sich gesehen, nur einem Eiertanz vergliche, bei dem es die natürlich melodischen Schritte zu vermeiden galt.

Nun erwarte ich den Einwand, daß ich mit Unrecht vom Harmonischen ausgehe, wo ich doch gerade das Melodische vor allem oder ausschließlich erfassen sollte. Dem kann ich nur entgegnen, daß ich das in der Regel eben nun einmal nicht fertig bringe: die Melodie kann ich kaum von der Harmonie losgelöst empfinden; aus diesem Grund verstehe ich vieles von den genannten Baß-Passagen (S. 62) einfach nicht, wogegen ich die Stimme der rechten Hand verstehe, ohne sie deshalb auch schon melodisch glücklich zu finden, so daß ich also nur ihren ästhetischen oder Ausdruckswert nicht begreife, wenn er vorhanden ist. Und nicht anders geht es mir mit dem gleichzeitigen Erklingen zweier und mehrerer Melodien: Sinn und Recht des Kontrapunkts liegt für mich darin, daß sich Harmonie und Tonalität bildet; den sogenannten rücksichtslosen Kontrapunkt fasse ich nicht; das geistige Band zwischen den kontrapunktierenden Stimmen, das Warum ihrer Gleichzeitigkeit (freilich nicht das einzige) ist mir hauptsächlich, oder vielmehr: als grundlegend, als Vorbedingung, das Harmonische und Tonale. Das meine ich nicht so grob, daß ich nur Melodien gelten ließe, zu denen ich eine Begleitung zu setzen mich anheischig machen könnte. Zu der „traurigen Weise" im Tristan gibt es eigentlich keine Begleitung; wo das Orchester dazu kommt, begleitet es nicht im wirklichen Sinn. Sie ist trotzdem in der Hauptsache harmonisch deutbar, ja ist es ganz — wobei wir nur eben nicht mit Begriffen, die vom vierstimmigen Satz herstammen, an die Melodie gehen dürfen. (In seiner Harmonielehre zeigt Heinrich Schenker die Harmonik dieser Melodie auf, wobei wir im Einzelnen mithalten oder anders deuten können.) Zudem gibt es eine gewisse Bewegtheit, die selbst harmonisch klare Melodien zu begleiten verbietet, da sie eben kein Gewicht sich anhängen lassen wollen, so z. B. die „frohe Weise", desgleichen das Studentenlied: jam nox stellata velamina pandit in der Damnation de Faust von Berlioz.

Aber man hat wohl nur aus Höflichkeit mich so weit reden lassen und auf meine Atempause gewartet, um mir die Unsicherheit meiner Position zu beweisen, die zu verhehlen ich schon mit meinem „Kaum" und „in der Regel" verzichtet habe; und man wird mich aufs Gewissen fragen, ob ich denn etwa bei Gre-

gorianischen Melodien, ja auch bei der erwähnten traurigen Weise, oder bei dem „vita brevis fugaxque voluptas", dem „ut cras" der Berliozschen Scholaren — ob ich da überall tatsächlich harmonisch empfinde, und man wird mir dies bestreiten, wenn ich gestehen muß, daß mir an einzelnen Stellen, z. B. in den Takten 16 bis 19 der traurigen Weise, die harmonische Deutung Mühe macht; wird mindestens die Unerheblichkeit und Unwirksamkeit solcher Deutung behaupten, die sich erst nachträglichem Besinnen verdankt und die beim Anhören der lebendigen Melodie doch nicht zur Geltung kommt. Und man wird es als Ausflucht ansehen, wenn ich sagte, daß es eben verborgene Harmonik gebe, die ich spüre, auch ohne sie zu erkennen, so wie ich das Rückgrat in einem bewegten Körper ohne Bewußtsein ahne; oder als Inkonsequenz, wenn ich sage, daß mich vorübergehende Trübungen der Harmonik nicht aus der Fassung bringen, daß es also auf das Maß ankomme; daß ich z. B., in der vorhin erwähnten Taktgruppe dem Zustand des Schwankens mich wohl hingeben, ihn mehr oder weniger willig hinnehmen kann, da er bald einer Wiederfestigung weicht — es wird mich das nicht vor dem Vorwurf der Inkonsequenz schützen können, die eben einfach besteht und deren ich geständig bin. Man hat sein Maß in sich und soll es sich nicht wegdisputieren wollen. So liegt die Sache auch hinsichtlich der Kontrapunktik nicht eben einfach. Das Schlußstück der sechsten englischen Suite von Bach, die sozusagen mit einer begeisterten Häßlichkeit gesegnete chromatische Gigue läßt sich harmonisch und tonal restlos analysieren; die Frage aber, ob sie tatsächlich harmonisch und tonal wirkt, ob das Ergebnis der Analyse auch wirklich gefühlt und gehört wird, ist damit nicht beantwortet, und ich wagte nicht, sie für alle Stellen zu bejahen. Warum dann nicht auf Analysierbarkeit vollends verzichten? Warum nicht anerkennen, daß man, wie hier so auch sonst einmal, nur linear melodisch hören kann, daß also rücksichtsloser Kontrapunkt möglich und schon von unseren großen alten Meistern vorgebildet oder wenigstens vorausgeahnt und angebahnt worden ist? Nun, ich halte diese Gigue dennoch für eine mehr harmonische als kontrapunktische Spekulation; ich halte dafür, daß Bach auch hier von der Harmonie ausgegangen ist, der er, wie er auch sonst mit seiner Chromatik will, Spannung, nicht aber Entspannung verleiht, und daß er gerade in diesem Experiment die Hochspannung vielleicht im Einzelnen übertreibt. Für mein Gefühl geschieht das; aber ich vermute, daß Bachs stärkeres harmonisches Empfinden hier den Störungen noch Stand gehalten hat, daß er dabei wirklich noch harmonisch tonal hörte (und möglicherweise gelingt mir das auch noch). Insofern wäre die Frage der Analysierbarkeit dennoch erheblich, die Analyse dennoch fruchtbar: sie bedeutet den (notwendigerweise) umgekehrten Weg, auf dem wir von der fertigen Darstellung auf den Ausgangspunkt, von der Äußerung auf den Antrieb zurückfinden.

Kehren wir zu unserer Aufgabe zurück. Von der Sostenuto-Einleitung der „Improvisation" Busonis für 2 Klaviere über Bachs Chorallied: „Wie wohl ist mir, o Freund der Seele" (VII, S. 87), verstehe ich, wenn ich mein Gehör allein befrage, die ersten zwei Takte. Die zwei folgenden sind diesem aber schon zu hoch, der analysierende Verstand muß ihm gütlich zureden: du bekommst dein anfängliches Cismoll ja gleich wieder, schon im 5. Takt; also habe so lange Geduld. Aktive Geduld, versteht sich! Spanne dich etwas an, um über das chromatische (scheinbare) Interregnum des 3. und 4. Takts hinüber die Vorstellung des hier latenten Cismoll festzuhalten, sein Gebot zu fühlen. Das Gehör gehorcht und bringt es auch fertig; im 3. Takt noch ziemlich leicht, im 4. Takt mit einiger Mühe, von der es sich ja im 5. Takt auf kurze Zeit freilich wieder erholen darf. Also, es geht. Trotzdem macht es einen bescheidenen Einwand. Was soll ich mit dem b im 3. Takt anfangen, bzw.

mit dem Schritt his (=c) b, dem nachher ja doch der leichter verständliche Schritt c h wie verbessernd folgt? Warum muß mich das b erst irre machen? Der Verstand erwidert ihm: das ist eine Prolepsis, eine Vorwegnahme — merke doch, wie sinnvoll schön sie ist —; im 4. Takt geht es über b abwärts; das b im 3. Takt klingt wie ein verfrühter Versuch, es bewirkt eine Vorahnung des Kommenden. Und bemerke ja auch das Gegenbild, die Wertumkehrung zu Ende des 4. Takts, wo der (zweimalige) Ganztonschritt (a g und as ges) auf den (ebenfalls zweimaligen) Halbtonschritt (c h und b a) folgt. So beruhigt, vertraut sich das Gehör auch dem weiteren Weg an, verständigt sich mit dem kleineren Nachbild des eben beschriebenen Gegenbilds zu Ende des 5. Takts (e f, e fis) fast ohne weiteres, getraut sich jetzt sogar allein zu gehen, hat aber in der Gegend des 8. und 9. Takts die kühn entlassene Hand des Führers schon wieder ängstlich gepackt. Was gilt, was gilt nicht? Wo trete ich fest auf? wo muß ich überspringen? Der stärkere Gefährte hält an, drückt das verschüchterte Wesen zart auf einen bequemen Rasensitz. Die Aussicht ist schön, sehen wir uns das Gelände an. Im Gebirg gilt es nicht gerade Landstraßen.

Nicht dem harmonischen, aber dem tonalen Gehör war schon der allererste Baßschritt aufgefallen. Vermutet ihn auch gleich das melodische Gehör als thematisches Programm, so erregt doch der erste Baßton E Zweifel an der Echtheit des Cismoll. Mit Fug und Recht tut er das, denn hier winkt schon, in engstem Ausschnitt, das Bild der Heimat, der wir zustreben: Edur ist unsere Haupttonart. Das Cismoll bekundet bereits im 2. Takt eine leichte Neigung zu Adur (das auch der erste Baßschritt zu fühlen erlaubte); im 6. Takt tritt Adur in Konflikt mit Cismoll, im 8. Takt erscheint der Amoll-Akkord, das Schwanken zwischen Amoll und -dur deutet auf den Unterdominantcharakter des A; kurz, wir beobachten eine großangelegte Umgehung des zentralen Edur, als dessen Untermediante wir das anfängliche Cismoll nachträglich erkennen. Zu dieser Umgehung rechnen wir noch das Spiel des Amoll mit Fdur (dem Fmoll vorausgeschickt war), ferner die lange Gdur-Episode (Presto, S. 90).

Dagegen versagen alle meine tonalen Interpretationskünste an anderen Orten, z. B. bei S. 89, und schon die Figuren des 1. Klaviers auf S. 88 enträtsele ich nicht. Soll ich nun aus dem aufgezeigten tonalen Plan schließen, daß bei anderem eben nur meine Auffassung zu schwach ist? Oder habe ich das alles nur mißverstanden, aus meinem tonalen Vorurteil hineingeheimnißt? Ich kann das nicht wohl glauben, vollends, wenn ich an den harmonisch außerordentlich schönen Schluß, den letzten Abstieg in das Edur denke. Oder herrschen zwei entgegengesetzte Prinzipe in dem Stück?

Ich gebe noch den Inhalt der 7 Bände an. Der 1. Band*) bringt unter dem Gesamttitel „Lehrstücke", nach einer „Widmung", die 18 kleinen Präludien und eine Fughetta, die zwei- und dreistimmigen Inventionen, 4 Duette, endlich Präludium, Fuge und Allegro in Esdur, der 2. Band unter dem Gesamttitel „Meisterstücke" die Chromatische Fantasie und Fuge, das Klavierkonzert in Dmoll mit zweitem Klavier, die Aria mit 30 Veränderungen „Goldbergvariationen"). Soweit die „Bearbeitungen", zu denen noch die im VII. Band, nämlich dreier Toccaten (Emoll, Gmoll, Gdur), einer Fantasie und Fuge in Amoll, und eine von Busoni zusammengestellte Gruppe „Fantasie, Fuge, Andante und Scherzo" gehören. An „Übertragungen" schenkt

*) Wie ich schon erwähnte, liegen mir die Bände I, II und V noch nicht vor.

uns der 3. Band folgende Orgelwerke: Präludium und Fuge Ddur, ein Gleiches in Esdur; die Toccaten in Dmoll und Cdur; 10 Choralvorspiele; endlich die Geigenchaconne; der 7. Band: die chromatische Fantasie und Fuge für Cello und Klavier. Als „Kompositionen und Nachdichtungen" stehen im 4. Band: eine „Fantasia nach Joh. Seb. Bach"; Preludio, Fuga e Fuga figurata; das Capriccio über die Abreise des Bruders; die Cmoll-Fantasie (mit Gdur-Adagio und zu Ende geführter Cmoll-Fuge); die kleine und die große Fantasia contrappuntistica; im 7. Band: die zuletzt besprochene Improvisation; die von Busoni entzifferte und für Klavier gesetzte kanonische Variation und Fuge aus dem „Musikalischen Opfer"; eine Sonatina brevis in signo Joannis Sebastiani Magni". Der 5. Band enthält den ersten, der sechste den zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers.

Am Schluß des VII. Bandes legt Busoni noch den Plan einer Notenschrift für das Klavier vor, die er „organisch" nennt, aber eher „mechanisch" nennen sollte. Er will die Versetzungszeichen entbehrlich machen (was ich schon einmal auf andere Art versucht und erreicht fand). Als Anlaß zu dieser Reform gibt Busoni die Erfahrung an, daß bei sehr häufigem Wechsel innerhalb kurzer Strecken oder gar eines einzigen Takts, insbesondere beim Vomblattspielen, leicht Zweifel und Irrtum entsteht. Insofern wäre nicht recht klar, warum der Plan in die Bachausgabe aufgenommen wurde, da solche Fälle bei Bach mindestens sehr selten sind, wenn sie überhaupt vorkommen; höchstens also könnte diese natürliche chromatische Notenschrift für die komplizierteren Stellen in seinen eigenen freien Kompositionen nützlich werden, die Busoni dieser Ausgabe anvertraut hat. „Natürlich" darf diese Notation freilich nicht in musikalischem, sondern bloß im topographischen Sinn, heißen: sie will nicht die Töne in ihrer Intervallbedeutung, sondern nur den Sitz der Töne, die Tasten anzeigen, gilt demnach nur für das Klavier (und die andern Tasteninstrumente). Ob auch gut erdacht, bedeutet sie also doch nur eine weitere Beschwerung durch Lernen einer zweiten Notenschrift, da sie die gebräuchliche nicht entbehrlich macht — denn Busoni selbst wäre doch gewiß der Letzte, der dem Klavierspieler erlaubte, nicht auch Musiker zu sein, will sagen, Kammermusik- und Orchester-Partituren ungelesen zu lassen; ganz zu schweigen von der harmonisch theoretischen Bildung, die sich auf Grund dieser Klaviernotenschrift nicht gewinnen ließe. Außerdem: sie ist zwar als gedruckt klar, aber als geschrieben nicht, oder sie ist umständlicher zu schreiben als die übliche.

Noch eine kurze Bemerkung über den Text dürfte nicht überflüssig sein: Die Doppelstriche, die Busoni gern an die gelenkartigen Stellen setzt, drohen wohl nur anfänglich, weil ungewohnt, das Bild zu zerhacken; vermutlich werden sie bei näherer Vertrautheit ebenso gut ihren Dienst tun wie in anderer Weise die Taktstriche, die gewiß zuerst auch als schädlich, dem Gebot des Flusses zuwiderlaufend empfunden wurden.

Es wäre ein Versäumnis, wenn man das Verdienst des Verlags Breitkopf & Härtel verschwiege, der diese Ausgabe in vornehmer, unzeitgemäß gesprochen: fürstlicher Weise ausgestattet hat, obgleich die letzten Bände schon in die Zeit großer Schwierigkeiten fielen.

❖

Antike Atonalität und neue Tonalität

Von Giulio Bas, Mailand

Aus dem Italienischen übertragen und mit Randbemerkungen versehen von Erwin Lendvai

Im „Melos“ vom 1. Oktober 1920 löst Herr Dr. Hans Joachim Moser ein atonales Rätsel von Ludwig Senfl (einer der hervorragendsten deutschen Meister des XVI. Jahrhunderts). Moser gibt auch Aufschluß über die theoretische Methode und Auffassung der alten Meister und bringt ihre Arbeitsweise in Verbindung mit den gegenwärtigen tonalen und harmonischen Tendenzen.

I.
Charakter der gesamten antiken Tonalität und ihre Wiederaufnahme in der Gegenwart.

Herrn Dr. Mosers Arbeit, die ich wesentlich und zutreffend erkenne, stellt einen der zahlreichen Wahrheitsbeweise dar, welche ich in meiner „Metodo d'accompagnamento delle melodie Gregoriane e di Composizione negli otto modi[1]) niedergelegt habe. Das Resultat meiner Studie kann man ungefähr folgendermaßen zusammenfassen:

Die antike Tonalität ist eine Schwankung im Tonraum, welche von Oktavgattung[2]) zu Oktavgattung und zwischen Dur- und Moll-Tonarten schwebt.

Aus den wenigen hellenischen Melodiebruchstücken merken wir ganz deutlich den labilen Charakter des antiken Tonalitätsbewußtseins. Auch in den italo-griechischen Liedern Siziliens[3]), die als lebende Rudimente hellenischer Kunst zu betrachten

[1]) Das Werk ist kürzlich im Verlag STEN in Turin erschienen und erheischt eine baldige deutsche Übersetzung. —

[2]) Um Mißverständnisse zu vermeiden, nennt man Dur- und Moll-Tonarten im Gegensatz zu den acht antiken (gregorianischen) Oktavgattungen, welche da sind:

1. Dorius	d e f g h $\bar{c}$ $\bar{d}$	das h auch als b verwandt
2. Hypodorius	A H c d e f g a	„ H „ „ B „
3 Phrygius	e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$	
4. Hypophrygius . . .	H c d e f g a h	
5. Lydius	f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$	„ h „ „ b „
6. Hypolodius	c d e f g a h $\bar{c}$	„ „ „ „ „ „
7. Mixolydius	g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$	„ f „ „ fis „
8. Hypomixolydius . .	d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$	„ „ „ „ „ „

[3]) Aufklärend und von hoher Bedeutung sind die Sizilianischen Gesänge der Erde und des Meeres, gesammelt von A. F. Favara (Milano, Ricordi), ferner die Schriften von E. Romagnoli in der Rivista d'Italia (Milano 1920, Vol. II, Fasc. 1) und in der Rivista Musicale Italiana (Torino, 1920, Vol. XXVII, Fasc. 2). (G. B.)

sind, wirkt der vortonal-labile Zustand; diese Lieder ermöglichen uns eine ziemlich präzise Vorstellung von der Melosbildung der Griechen, eine Vorstellung, die an Hand von griechischen Original-Dokumenten, die aus hellenischen Quellen stammen, uns versagt bleiben dürfte. Man darf hier nicht vergessen, daß zahlreiche griechische Musiker in der Tat Süditaliener waren (Magna Grecia). Denselben labilen Charakter finden wir im Melos des Mittelalters wieder, ja, er formt auch die spätere polyphone Periode.

Das X. Jahrhundert war der beständigen Schwankung bewußt geworden. Beweis liefert die bekannte Definition des San Oddone da Clugny[4]): „Quid tonus vel modus? Est regula quae de omni cantu in fine dijudicat." Also: bevor man den Gesang schließt, kennt man die Tonart noch nicht. Wohlverstanden, die Tonart in der Auffassung des Mittelalters, denn ich glaube, in der erwähnten Methode klar bewiesen zu haben, daß es in der gegenwärtigen Musik-Auffassung (wirkliche Tonverbindungen im Sinne metrisch-harmonischer Spannung und Entspannung) gar zu oft vorkommt, daß man gar nicht beurteilen könnte, welche die konstante Tonart eines Stückes ist, ja sogar nach der letzten Note . . .

Die gesamte große Phase der musikgeschichtlichen Entwicklung, welche das XI. mit dem XVII. Jahrhundert verbindet, ist auf die harmonische Tonalität, auf Spezifizierung der beiden Tonarten Dur und Moll gerichtet. Wir sagen absichtlich „harmonische Tonalität", denn die melodischen Bildungen verfolgen schon in dieser frühen Periode die Absicht, zwischen Dur und Moll wählen zu wollen. Gewiß weisen die gregorianischen „Halleluja"[5]), „Te Martyrium" noch keine entschiedene Dur- oder Moll-Tonart auf. Dennoch findet man ausgesprochene Dur-Beispiele in den Manuskripten des beginnenden X. Jahrhunderts; folglich müssen die beiden Hymnen vor dieser Zeit komponiert worden sein.[6]) Selbstredend ist die innere Verfassung der Dur- und Mollmelodien des Mittelalters nicht so organisch wie diejenige der modernen Kunst. Im übrigen ist der tonale Mechanismus der harmonischen Grundlage ganz anders, logischer konstruiert, als der melodische Mechanismus; es mußten daher Jahrhunderte der Evolution folgen, damit die bewußte zum Rhythmus und Melos sich anschließende Harmonie, als tertiärer Musikfaktor dorthin gelangte, wo das Melos bereits seit langem angekommen war.

War dann aber die tonale Klarheit, die Spezifizierung von Dur und Moll nichts anderes als der Charakter, die Tendenz, die der Kunst der XVIII. und XIX. Jahrhunderte erst zu einer Existenz berechtigte? In der Tat zeigt sich heute deutlich eine einmütige Absicht, die Erkenntnisgrenzen jener Jahrhunderte (Wiener Klassiker und Romantik) zu überschreiten, die Grenzen der Tonalität, welche die tonalen Gewohnheiten jener Zeit genannt werden dürften, die unsere Gegenwart ad acta legt.

---

[4]) Odo von Clugnys Traktat Musicae artis discplina, s. Gerbert, Script I.

[5]) Der Anschaulichkeit zuliebe befindet sich am Schluß dieses Aufsatzes die Gesangsweise der Alleluja zur österlichen Zeit nach den 8 Oktavgattungen. Sämtlich zum Introitus.

[6]) Vgl. die Studie von Don J. Jeannin in der Rivista Musicale Italiana (Torino, 1915, Fasc. 2). (G. B.

II.
Was bedeutet der Begriff Atonalität?

Im „Melos“ (16. Juli und 1. Oktober 1920) glaube ich erklärt zu haben, daß die moderne tonale und harmoniſche Lehre weder der Methode noch dem Kriterium nach die Theorie Zarlinos weſentlich verneint. Unſer heutiges Kunſtſchaffen iſt nur der biologiſche Nachwuchs deſſen, was unſere mittelalterlichen Vorfahren gegründet, geſchaffen haben. Die letzten Jahrhunderte erweiterten durch eine freiere Ckromatik die engen Grenzen alter Tonalität. Wir gehen aber weiter. Vielleicht ſogar zu weit, jedoch ohne die alten Praktiken zu mißachten.

Die Tonalität iſt ein reales, ein umfaſſendes Element, das in ſeinen Wirkungen verſchieden und durch den Wechſel der formalen Anlagen und der techniſchen Mittel in den verſchiedenen Zeitaltern ſtets ein gleiches iſt.

Die Grundgeſetze der Tonalität (alſo auch der Harmonielehre) ſind ſehr einfach, viel einfacher als es nach der traditionellen Theorie erſcheint; ſie ſind in der Wirklichkeit ſo beſtändig, wie gewiſſe Multiplikationen der niederen Mathematik ſind, die da ſagen 10×10 = 100 und 10×1000 = 10000. Möge das Reſultat quantitativ ſehr verſchieden ſein, der techniſche Vorgang iſt weſentlich derſelbe. So erfülle man denn in der Harmonielehre die Tonalitätsgeſetze und beſchränke ſich auf allernächſte, terzparallele und quintverwandte Grade, ſo wird in der Tat eine ganz andere Wirkung erzielt, als wenn man auf diatoniſch fremde Grade übergreift, doch der Vorgang iſt ſtets derſelbe, und es iſt nur die tonale Sicherheit und Empfindungsfähigkeit, welche uns geſtattet, harmoniſche Verbindungen entfernterer Natur wieder zu erkennen. Verliert man ſich jedoch im Geſtrüpp der Tonverzweigungen, erleidet die Entſpannung in fremden Zonen Anwendung, ſo ſtellt ſich Unluſtgefühl beim Zuhörer ein. Drum wollen wir nicht von Atonalität, ſondern von einer tonalen Erweiterung ſprechen.

III.
Wie iſt die Labilität der antiken Tonalität zu verſtehen?

Die antike Tonalität, wie ich in meiner bereits angeführten Methode bewieſen habe, wurde durch die gleichen Elemente der Dur- und Molltonart hervorgebracht, das heißt, durch die gleichen beiden Bewegung verurſachenden Leittöne (in Cdur, e und h), welche zu den beiden entſprechenden Ruhepunkten (Unterdominante und Tonika) hinſtreben nach dem allumfaſſenden Geſetz der Spannung und Entſpannung.[7]) Während man aber in den Dur- und Moll-Tonarten zum Übergewicht des einen oder anderen Elementes (IV. oder I. Stufe) gelangt, bleibt man in den acht Oktavgattungen in einem Zuſtand der mehr oder minder ſelbſtändigen Unbeſtimmtheit. Wir ſchließen im Dur- oder Mollſyſtem mit dem Grundton, d. h. auf dem abſoluten Nullpunkt des muſikaliſchen Geſchehens, — hingegen haben einige Oktavgattungen nicht im Modus geſchloſſen, ſondern blieben in Bewegung, ſozuſagen in der Balance.[8]) Hierin liegt das Geheimnis ihres unbeſtimmten, unfaßbaren, unmateriellen Charakters! Und so

[7]) Siehe „Melos“, 1. Oktober 1920. (G. B.)

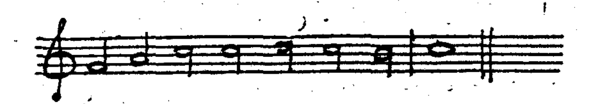
[8]) Man erinnere sich Beethovens „Dankgebet eines Genesenden“ aus seinem großen Amoll-Streich-Quartett mit seinem uns in Schwebe lassenden lydischen Schluß (Fdur ohne b).

verstehen wir, daß die Tonalität des XVIII. und XIX. Jahrhunderts so erdgebunden, so materiell ist. Sie hat die Oktavgattungen und damit eine Musik, die ins Kosmische weiterklingt, abgeschafft. Während es in früheren Zeiten dem Komponisten freistand, in der Spannung zu schließen, kadenzieren die Dur- und Mollkompositionen stets mit der Entspannung.[9])

Die homophone Kunst des Mittelalters (ca. XI. Jahrhundert) vermeidet Unentschiedenheit; sie schwanken (unserer Vorstellung und Einfühlung gemäß) zwischen Dur und Moll, treu dem Prinzip, daß die einzelnen Töne nicht nur im Ausdruck, sondern auch in der Tonart-Andeutung wirken. Daher kommt es, daß, während alle 8 Oktavgattungen scheinbar und nach der traditionellen Theorie durch die Noten der weißen Tasten und des schwarzen B des Klaviers gebildet werden, in Wirklichkeit aber auch die fernabliegenden (modulierenden) Töne Es oder Fis berücksichtigen, wodurch die Melodien zwischen den Tonarten Bdur — Gmoll — Gdur — Emoll hin und her schwanken, wenn auch die Modi Es und Fis tunlichst vermieden werden.

Die unaufhörlichen geringen Modulationen, welche oft kaum merklich sind (sie verblüffen mitunter das geübteste Ohr!) finden in den minimalen Erweiterungen der Bewegungsfunktionen und im Ruhepunkt statt. So bilden sie die einfachsten und charakteristischsten Beziehungen zu der (späteren) diatonischen Tonalität.

Ein Beispiel: Das Vorhandensein des H in der V. und VI. Oktavengattung ist auf der häufigen Doppeldeutigkeit zwischen den Tonarten Fdur — Dmoll und Cdur — Amoll gegründet; diese Doppeldeutigkeit entsteht dadurch, daß die Melodien verharren und sich an jene Intervalle zwischen A und C festhalten, welche den zwei in Frage kommenden Tonarten gemein ist. H finden wir in Cdur und in Amoll. Unmerklich strebt es vom Ton C als Dominante Fdurs auf denselben Ton C als Tonika von Cdur, z. B.:



Diese Melodie entstand aus der akkordischen Verwandtschaft ersten Grades:
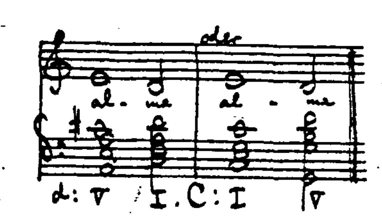
Fa C
C e G

Eine klare Trennung zwischen Akkordverkettung und Modulation ist hier nicht konstatierbar. Ein Beispiel liefern hierfür die Versteile I. und II. (Perioden) der Hymne „Ave Maris stella"



[9]) Das Schließen mit einem Sext-, verm. Septimenakkord und dergleichen mehr Extravaganzen sind nur äußerliche Mittel labil zu schließen. Die antiken Schlußkadenzen V zu I, wobei im lezten Akkord die Terz fehlt, ist zwar stabil gemeint gewesen, und dennoch liegt im leeren Quintenakkord die unheimliche Sphinxfrage. Wir, die mit zivilisierter Musik arbeiten, unterliegen den alten Kulturepochen der Vokalkunst.

Die erſte Periode (I.) weiſt reine Gdur-Tendenz auf; wir können uns hiervon überzeugen, indem wir an das Ende der erſten Periode noch ein G hinzufügen; nun entſpannt ſich ſogleich der Saß zur Ruhe im Grundton. Der Grundton G bedingt ein Fis, ein Fis wird aber von der Melodie nicht berührt. Das Verſchweigen des Fis erleichtert jeßt die Verkettung mit der zweiten Periode (II.), darin das F aus G abwärts geht, nachdem es eine Zeitlang eine doppelte Deutung zuließ. Und nun erreicht man den Ton ,D, von dem wir nicht genau wiſſen, ob er Dmolls Tonika oder die Quinte des Dominantdreiklangs von Cdur iſt:



Die übrige Hymne ſteht in einem quaſi Dmoll ohne jemals den auch für Dmoll auffallenden Ton H zu berühren. (Da die totale Hymne in G ſteht, iſt H der Leitton zum Abſchluß des erſten Tetrachords g - a - $\underline{h}$ c, während der Ton Fis, der in der I. Periode unberührt blieb, Leitton des zweiten Tetrachords d - e $\underline{fis}$ - g iſt.) Wir haben einen typiſchen Fall der verſchwiegenen Leittöne vor uns. Verſchwiegen ſind ſie in der Gdur-Auffaſſung; jedoch ſteht die Hymne nicht in unſerem Gdur, ſondern im erſten Pſalmton, im authentus protus Dorius, alſo in der erſten (doriſchen) Oktavengattung.

IV.

Alle tonalen Bewegungen zeugen von gemeinſamer Natur.

Als man mit der Entwicklung des Harmonieſyſtems nicht mehr von einer Oktavgattung zur anderen, in der Weiſe, daß man die beſtimmenden Leittöne vermied oder nur andeutete, gleiten konnte, hat man die chromatiſchen oder künſtlichen Leittöne angewandt. Jede Bewegung, die die Grenzen der einzelnen Oktavgattung überſchritt, mußte präziſiert werden. Der Kern der gregorianiſchen Oktavgattungen blieb unverſehrt, doch ſtörte er die permanenten Bewegungen durch ſeine Starrheit. (Man ſtelle ſich vor, ein Individuum, das vorſäßlich und ununterbrochen Böſes anrichtet, wird immer wieder von neuem gezwungen, ſeine Schandtaten zu bekennen, aufzudecken.) Unter dieſen Umſtänden konnte ſich eine neue Tonalität ſchwerlich behaupten, denn ſie war an die acht Oktavgattungen gefeſſelt;[10]) nach und nach wandten ſich aber dieſe immer klarer werdenden Beziehungen einer ſtrengeren Logik zu, d. h. zur ſogenannten modernen Tonalität mit den beiden Dur- und Molltonarten.[11])

---

[10]) Den charakteristischen Übergang aus den Oktavengattungen in eine neue Tonart bietet Bachs Kunst, die ein Ausgleich zwischen der alten und einer neuen Welt schaffen will.

[11]) Man vergegenwärtige sich die Funktion der ersten (dorischen) Psalmtons. Das H durfte (laut Z rlinos Lehre), wenn es aus D abwärts gerichtet kam zu B vermindert werden, während das C in der Schlußkadenz die Erhöhung auf Cis erhielt. Da haben wir nun im Mittelalter unsere moderne melodische D-mollskale aufwärts:

d e f g a h $\overline{\text{cis}}$ d

und unsere harmonische D-mollskale abwärts:

$\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{c}}$ b a g f e d.

Ähnlich erging es der 2. (hypodorischen oder aeolischen) Gattung, die durch das $\underline{\text{Gis}}$ ein regelrechtes Amoll abgab. Andererseits wurde aus der hypolydischen (oder jonischen) Gattung unser Ddur. Durch Transponierung erhielt man die 12 Dur- und 12 Molltonarten, die nun im Wohltemperierten Klavier ihre Einweihung, ihre Heiligwerdung erlebten.

Nun, es ist klar: zwischen der verborgenen Modulation, bei welcher die Leittöne zum Schweigen verurteilt wurden, und der klaren, zielsicheren Modulation, wo die Leittöne wieder zu ihrem Richteramt gelangten, besteht ein Unterschied, doch im Kern der Sache ist keine Änderung eingetreten.

Die Dur- und Molltonalität schließt nicht die Beziehungen zwischen den verschiedenen Oktavgattungen aus; man unterscheidet: den Übergang von einer Gattung nennt man Modulation, während die Anwendung von Tönen, welche einer oder mehreren fremden (transponierten[12]) Oktavgattungen eigen sind, ein chromatisches Verfahren aufweist. Mit den beiden Bezeichnungen, Modulation und Chromatik, setzt man Theorie und Praxis der Alten fort. Nun können wir von einer Gattung zur anderen übergehen, sei es nun in der horizontalen Richtung (Melodie) oder in der vertikalen Richtung (Harmonie). Der nicht geringe Unterschied, der sich im Vergleich des Tonalitätsgefühls des XI. Jahrhunderts mit dem Tonalitätsgefühl der XVIII. und XIX. Jahrhunderte ergibt: bei den Alten Mangel an Klarheit gebiert das Unbestimmte. Die Neuen drücken sich zwar präzis aus, doch haben sie (als Realisten und Materialisten) die unirdische Leichtigkeit (der Mystiker) verloren.

V.

Die gegenwärtige Erweiterung entspricht der antiken Unentschiedenheit.

Die Ausdehnung der tonalen (harmonischen) Beziehungen unserer Musik gestattet, die noch so entfernten chromatischen Töne zu berühren, um eine tonale Empfindlichkeit zu steigern, um das Relativum zwischen Diatonik und Chromatik zu erleben. Wegen einer der komplizierten Tendenzen (psychologische Schilderung, impressionistische Programmusik), welche man zwar empfindet, doch nicht notiert, gefallen wir in diesen tonalen Entfernungen, wir schließen nicht ab, präzisieren wir nicht, gehen wir nicht aus der Bewegung zur Ruhe über, sondern wir schweben im musikalischen Raum, wenn wir auch fast ununterbrochen dieser Tendenz, die ja freiwillig nach Ruhe strebt, wiederstreben möchten. Es ist wie mit dem Aviatiker, der in den Wolken schwebt, indem er sich mit immer stärkeren und vollkommeneren Mitteln dem Gesetz der Schwerkraft widersetzt; trotz seiner erfolgreichen Bemühungen wird die Schwerkraft Grundlage der Lehre vom Gleichgewicht bleiben.

Aber wie gesagt, die Kette, die Folge, die Beständigkeit in der Bekennung der Tatsachen ist nicht unterbrochen. Wir schreiten von einer Oktavengattung zur anderen mit unserem reich und weit entwickelten Harmoniesystem im selben Maße, wie dies die Musiker des Mittelalters mit ihrer melodisch einfachen und primitiven Tonalität getan haben.

Es läßt sich hinsichtlich der beiden Dur- und Molltonarten behaupten, wir überschreiten sie nur aus Übermaß der Empfindungen, ähnlich, als wenn wir die Grenzen der einzelnen Oktavgattungen überschreiten würden, während das Mittelalter die Oktavgattungen infolge mangelnder Ausdrucksmannigfaltigkeit überschreiten mußte.

[12]) Man vergesse nicht, daß z. B. dorisch nicht d e f g a h c d, sondern auch dis eis fis gis ais his cis dis oder e fis g a h cis d e etc. dorische Oktavgattungen sind. Die Oktavgattung wird nur durch die Intervallverhältnisse bestimmt; dorische Intervallen: 1 ½ 1 1 1 ½ 1, dagegen z. B. die hypodorische 1 ½ 1 1 ½ 1 1 aufweist.

VI.

Antike Tonalität und moderne Komposition.
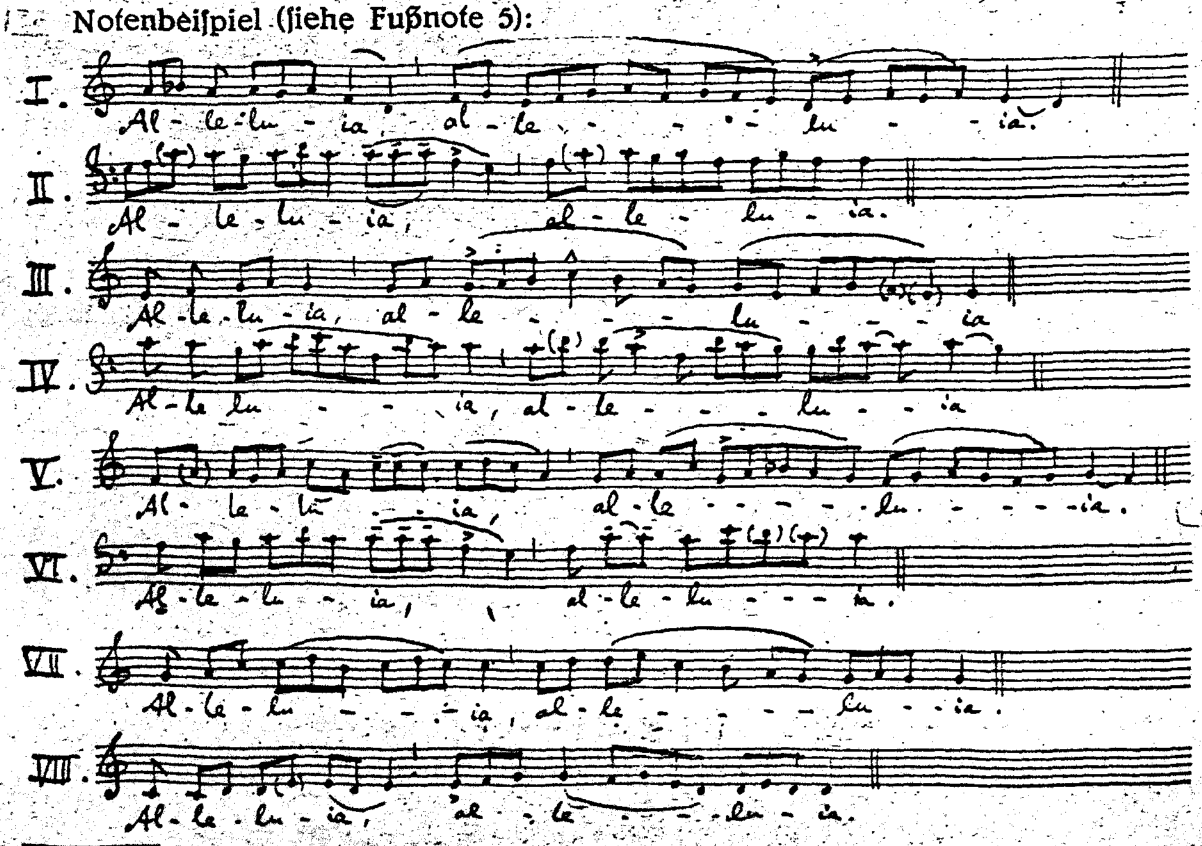
Die oben ausgeführte Tatsache erklärt es, aus welchem Grunde, mit welchen Mitteln unsere zeitgenössischen Komponisten sich der gregorianischen Tonwelt zuwenden konnten.[13]) Sie erblicken in den Oktavgattungen eine Verjüngungsquelle. Schon fühlen sie, daß in der antiken Tonalität das langgesuchte Ideal lebt. Noch haben sie die Form des neuen Ideals nicht gefunden, weil sie sich nicht der schöpferischen (nur einer gesellschaftlichen! E. L.) Wahrheit bewußt geworden sind. Was sie fanden, war zum großen Teil in einer verwirrten oder zopfigen Theorie (Bellermann etc.) vorhanden. Der von Bäumen verdeckte Wald!

Doch resultieren die alten Oktavgattungen, so wie wir sie kennen, und so, wie sie sich in meiner mehrfach erwähnten Methode sich erweisen, als ein lebensfähiges Element, gleichartig, unzertrennbar von dem gegenwärtigen Zustand der modernen Tonalität, des neuen Ausdrucks für ein nach Innen gerichtetes Musizieren. Die alte Tonalität befindet sich also im Kreise unseres Gefühls- und geistigen Lebens, das heißt: in Verbindung mit den Quellen der lebendigen Kunst.

In ihr besitzen wir ein Mittel, den unbestimmten, schwebenden Seelenzustand in Tönen wiederzugeben, unvergleichlich treffender als die tonalen und harmonischen, oder gar atonalen Verfahren, welche man gewöhnlich anwendet.

Es ist ohne Zweifel, daß unsere Schaffenden, wenn sie einmal in den Geist dieses tonal einfachen, fast kindlichen Mechanismus eingedrungen sind, reiche Früchte ernten werden. Wünschen wir das baldige Aufblühen einer einfacheren Kunst, einer Kunst, die wir alle wünschen, erwarten, deren endliche Ankunft wir ahnen!

Notenbeispiel (siehe Fußnote 5):



[13]) Man darf Guillo Bas nicht mißverstehen. Es handelt sich nicht um die Mache einer alten Mode, nicht um eine verkappte Romantik, sondern um die Tonwerdung des distanziellen Pathos, um schwebende Mystik, um eherne Kraft auszudrücken.

Erfordernisse einer modernen Klavierpädagogik

Von Alfred Baresel
Lehrer am Konservatorium Leipzig

Die Pädagogik des Klavierspiels ist eine recht junge Wissenschaft, so jung, daß man noch in unseren Tagen nur allzu häufig der Anschauung begegnet, die Erziehung des pianistischen Nachwuchses könne vom ausübenden (und gar reisenden) Virtuosen im Nebenberuf und durch nichts besser als durch sein Beispiel besorgt werden. Zu solcher Ansicht verleitet die gewiß berechtigte Annahme, daß von dem in steter Arbeit an sich selbst befindlichen Pianisten täglich eine Fülle neuer Anregungen und Ratschläge zu erwarten sei; mit der Übermittlung dieser rein persönlichen Erfahrungen hat es im allgemeinen aber auch sein Bewenden: der Unterricht besteht darin, daß dem Schüler eine Unmenge Dinge (oder sagen wir ruhig: „Kniffe") technischer oder musikalischer Art praktisch vorgeführt werden, die er dann im stillen Kämmerlein nachzumachen sich bemüht. Gelingt ihm dieses Vorhaben, d. h. ist er physisch wie psychisch dem Lehrenden kongenial, — so gibt er späterhin einen wundervollen Abklatsch seines Meisters ab; versagt hingegen sein Nachahmungstrieb, (zu bedenken, daß nicht 2 Paar Hände auf dieser Erde gleich gebaut sind!) so versagt damit auch die Pädagogik.

Es soll gewißlich nicht behauptet werden, daß es unter den Klaviermeistern aller Zeiten nicht auch Leute gegeben hätte, die zugleich geborene Pädagogen waren, die es verstanden, das Prinzipielle aus den persönlichen Erkenntnissen herauszusondern und jeweilig verschieden beanlagte Schüler auf besonderem Wege zum Ziele zu bringen. Indessen hat es sich hierbei wohl mehr um glückliche Zufälle, als um Bestrebungen des Ausbaues einer musikalischen Erziehungswissenschaft gehandelt. Ist es durch Berichte von Augenzeugen belegt, daß Liszt bei den Zöglingen in der Weimarer Hofgärtnerei vor allem Persönlichkeitswerte zu wecken und fördern bestrebt war und jede „Kopie" seiner selbst als „Mißverständnis" ablehnte, so wurde solche Großzügigkeit bereits von der Mehrzahl seiner unmittelbaren Schüler in den Dogmatismus der „Liszt-Schule" verkehrt.

Bei den älteren Klaviermeistern stand die eigene Kunst überhaupt viel zu sehr im Vordergrund, als das eine vorurteilsfreie Pädagogik möglich gewesen wäre. Bezeichnend für die Auffassung, die man von den erzieherischen Pflichten des Virtuosen hatte, dürfte die Überlieferung sein, daß der als Schöpfer wertvollen Übungsmaterials so hochverdiente Clementi „die Mittel, durch die er seine Virtuosität erlangte, als ein Geheimnis verschwieg". Erst als die Klavier-Technik aufgehört hatte, eine Art „Schwarzkunst" zu sein, konnte das 20. Jahrhundert dem Pädagogen die Gleichberechtigung mit dem ausübenden Pianisten bringen. Es waren da vor allem zwei Dinge geschehen, die einen weiteren Ausbau des musikalischen Lehrfaches notwendig machten:

Einmal hatte die wachsende Industrie es jedem Bürgersmann ermöglicht, sich ein Familienpiano ins Haus zu stellen, das nunmehr in Betrieb zu setzen war. Klavierunterricht wurde eine gemeinnützige Angelegenheit, und die augenblickliche Minderwertigkeit unserer Hausmusik beweist wiederum zur Genüge, daß wir in der Klavierpädagogik tatsächlich noch in den Anfängen stecken. Zum andern aber hatte das Klavierspiel als Kunst eine derartig schnelle Entwicklung genommen,

daß an den vollwertigen Pianisten bald schier übermenschliche Anforderungen gestellt wurden. (Erklärte noch Bülow die Strauß-Burleske bei der ersten Durchsicht für unspielbar, so nimmt heute jeder Konservatorist das Werk in sein Prüfungsprogramm auf.) Der moderne Komponist fordert technische und vor allem „klangliche" Leistungen, von denen sich ohne Frage ein Liszt noch nichts träumen ließ. Bei ständig anwachsender Literatur und fortschreitender Komplizierung des Klaviersatzes hieß es für den Pianisten wieder und wieder haushalten mit den zu Gebote stehenden Kräften, Umwege in der Ausbildung vermeiden und vorhandene persönliche Anlagen bis zum letzten ausnutzen — sofern sein Bemühen überhaupt Aussicht auf Erfolg haben sollte. Aufgaben lagen vor, deren Lösung einer besonderen Kunstwissenschaft, der musikalischen Pädagogik, vorbehalten bleiben mußte.

Langsam, sehr langsam richtete man an den Konservatorien pädagogische Vorlesungen und Kurse ein, die den künftigen Lehrer dahin erziehen sollten, von der eigenen Person abzusehen und sich der Mühe des Nachdenkens über die persönlichen Erfahrungen und „Hineindenkens" in die Art des Schülers zu unterziehen. Beinahe schamerfüllt schlich man sich anfänglich in solche Vorbereitungsanstalten für den künstlerisch wie sozial verachteten „Klavierlehrer". „Ich will nur Klavierlehrer werden!" war (und ist oft auch heute noch) eine Art Trostspruch für Leute, die ihre „höheren" Ziele in der Erkenntnis mangelnder Begabung oder auf Grund fehlenden Selbstbewußtseins aufsteckten — gewiß sehr zum Vorteil des musikalischen Unterrichtswesens!!

Im übrigen trat aber etwas Merkwürdiges ein: War bisher der ausübende Pianist der beinahe allein Maßgebende in Unterrichtsfragen gewesen, so bemächtigten sich um die Jahrhundertwende gänzlich andere Leute des seither vernachlässigten Faches. Mediziner schrieben dickleibige Bände über die einzig mögliche Art, Klavier zu spielen; schöngeistige Juristen erklärten jede bisherige Anschlagsweise für Unfug und entdeckten (auf dem Papier) „neue Kraftquellen". Kurz: die theoretische Behandlung des Musikunterrichtswesens durch Laien gewann die Oberhand und wirbelte eine Zeitlang mächtigen Staub auf.

War man so von einem Extrem ins andere gefallen, so war doch all dieses heiße Bemühen gewißlich nicht umsonst, denn zunächst wurde dadurch einmal eine Literatur geschaffen, die dem Klavierspieler, der sie vorurteilsfrei zu benutzen verstand, Aufklärung gab über mancherlei Dinge, die dem lediglich Nachäffenden unbekannt bleiben mußten und deren Unkenntnis nicht selten zu zwecklosem oder gar gesundheitsschädlichem Vorgehen Anlaß gab. Langsam kam man dahin, eine genaue Kenntnis der mechanischen Beschaffenheit des benutzten Instrumentes und daraus erhellender Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten seiner Verwendung, wie nicht weniger ein klares Wissen um den anatomischen Bau des gesamten Spielorganirmus, ein Verständnis geistiger und seelischer Vorgänge zu den notwendigen Vorbedingungen für eine gewissenhafte Unterweisung in der Klavierspielkunst zu rechnen. Im übrigen aber trat die Unmöglichkeit einer Erziehung nach neuzeitlichen Erfordernissen mit Hilfe einseitiger (theoretischer) Erfahrungen weit mehr noch als beim eingangs geschilderten „Virtuosen-Unterricht" zu Tage. Die Bücherschreiber übersahen, daß wissenschaftlich bewiesene oder an einzelnen Händen experimentell erprobte Lehren bei nicht selten polemischer Übermittlung kaum eine

*) vgl. darüber des Verfassers Schriften:
„Robert Teichmüller", F. Beutel-Verlag, Leipzig 1920.
„Die Schule Robert Teichmüller", F. E. C. Leuckart-Verlag, Leipzig 1921.

für jeden Einzelfall gültige Bedeutung erlangen konnten, und daß die einwandfreie Feststellung der vorteilhaftesten Bewegungsvorgänge eine so persönliche und methodisch überhaupt nicht allgemeingültig festzulegende Angelegenheit, wie sie das künstlerische Klavierspiel darstellt, weder erklären noch fördern konnte. Jedenfalls: die praktischen Erfolge der modernen Systematiker blieben eigentlich überall aus.

In dieser Beziehung kann man mit gutem Rechte Robert Teichmüller als Schöpfer einer modernen Klavierpädagogik bezeichnen, indem die von ihm beschrittenen Wege*) mit den zahllosen System-Bildungen ephemärer Bedeutung nichts gemein haben und durch viele praktische Erfolge sowie durch ihren täglich deutlicher werdenden Einfluß auf das gesamte Musik-Unterrichtswesen bewiesen haben, daß sie in die Zukunft führen. Für eine solche Klavierpädagogik mußten in unserer Zeit pianistischer Höchstleistungen als oberste Grundsätze gelten: Befreiung des Unterrichts von allem, was nach „Drill" anmutet; los von der Kopie, los vom System! Dafür: Ausnutzung individueller Anlagen, Weckung und Förderung von Persönlichkeitswerten; zum mindesten: Erziehung geistig erfassender Klavierspieler, statt automatischer Tastenschläger.

Bei solchen Absichten war die Wahl des „Systems" für die Übermittlung technischer Erfordernisse einfach: es kam überhaupt keins in Frage! Der Grundgedanke aller systematischen Darstellungen des Klavierspiels, die die letzten Jahrzehnte in so überreicher Menge brachten, war, bei Lichte besehen, derselbe: zu zeigen, daß man auf einfachere Weise als bisher zum Ziele gelangen könnte. Und die Wirkung solcher Verheißungen: Die Spaltung der klavierspielenden Welt in zwei große Parteien, von denen die eine (vornehmlich aus Bequemlichkeit) auf die bisher allein übliche Art des bloßen Fingerübens, Fingermuskel-Kräftigens durch die landläufige Übungs- und Etüden-Literatur weiterexerzieren wollte und gegen die neuen „Irrlehren" angelegentlichst Front machte; während die andere Hälfte in schnell entflammter Begeisterung für die angeblich neu entdeckten Kraftquellen in Oberarm, Schulter und Rücken die ganze bisherige Finger-Kultur für zwecklose Zeitvergeudung auszugeben sich bestrebte. Dem Einsichtigen konnte kaum verborgen bleiben, daß der neuentbrennende ingrimmige Streit eigentlich nur ein Streit um Worte war, denn fraglos wäre ein Liszt (der das Wort „Gewichtsspiel" ganz gewiß noch nicht in seinem Sprachschatz hatte) mit seinem damaligen Konzertflügel ohne Ausnutzung *aller* überhaupt möglichen und zweckentsprechenden Anschlagsarten ebenso wenig fertig geworden, wie es etwa der heutige einseitige Finger- und Gewichtsspieler wird: von einigen Tonnuancen *mehr*, die der heutige Flügel gegenüber dem Liszt'schen gestatten mag, abgesehen, liegt die Bereicherung, welche die neuen Anschlagslehren brachten, lediglich in einer *klareren Erkenntnis* der Ausführung und Wirkung gewisser Spielbewegungen, wovon also weniger die Klavierspielkunst an sich, als vielmehr die *Pädagogik Vorteile haben* konnte. Leider aber machte die mit der Übermittlung solcher Erkenntnisse fast stets verbundene Einseitigkeit und Polemik diese Vorteile in den meisten Fällen illusorisch.

Wenn nun Teichmüller jedes Festlegen**) auf die eine oder andere Art der erwähnten Spielweisen beim Unterricht vermied, so geschah das nicht aus der billigen Erwägung heraus, daß der „goldene Mittelweg" angesichts des entbrannten Streites der ratsamste sei. Es kam ihm vielmehr darauf an, den Schüler mit *allen*

**) Eine Abordnung des Pariser Konservatoriums, welche vor Jahren während eines Studienaufenthaltes in Deutschland Teichmüllers Unterricht beiwohnte, wunderte sich über „so viel Erfolg ohne ausgesprochene Methode"!

am Klavier möglichen Anschlagsweisen, welche das Erreichen der musikalischen Absichten gewährleisteten, vertraut zu machen, um dann auf die eine oder andere Art aus ihm „herauszuholen", was nur immer möglich war; indem der Schüler nicht um des Systems willen da ist, sondern umgekehrt. Jede Regel entstand auf rein intuitivem Wege; sie ergab sich aus den Erfordernissen der Praxis, und zwar nicht durch Beobachtung einiger weniger künstlerischer Individualitäten, sondern durch mehr als 30jähriges Studium (nicht Unterrichten!) ungezählter (physisch wie psychisch grundverschieden beanlagter) Kunstjünger. So konnte für Teichmüller „Gewichtsspiel" keine alleinseligmachende Erfindung sein, sondern weit eher eine natürliche Beanlagung, die nicht allein durch physische Möglichkeiten, sondern auch durch den verschieden starken (bei weiblichen Spielern vorherrschenden?) Trieb, äußerliche Bewegungen mit innerlichem Erleben in Einklang zu bringen (vergl. auch die Gesten verschiedener Dirigenten) mehr oder weniger bedingt war. Es kam hier also lediglich darauf an, den Spieler mit den Vorzügen, Grenzen und der sinnvollsten Ausführung der betreffenden Spielweise vertraut zu machen. Im übrigen würde es lächerlich anmuten, um des Prinzips willen etwa den Mozartspieler beim geläufigen Skalenspiel mit Gewichtsbelastungsstudien, oder den berufenen Interpreten französischer „Prickeleien" mit Lockerhaltung des Armes zu peinigen; was genau so zweckwidrig wäre wie die ausschließliche Pflege Czernyscher Fingerkunst als Vorbereitung für Schönberg'sche Klaviermusik.

Die hiermit nahegelegte „Spezialisierung" kann selbverständlich erst Endzweck der Pädagogik sein. Eine Berücksichtigung persönlicher Neigungen und Anlagen von vornherein würde musikalische Genußmenschen statt ernsthafte Musiker erziehen. Vielmehr wird strengste Zucht vonnöten sein, solange es sich noch darum handelt, die Vorbedingungen für die Aneignung einer vielseitigen und zuverlässigen Technik zu schaffen: die „Umbildung" der an gänzlich andere Vorrichtungen von Haus aus gewöhnten Hand für das Klavierspielen zu erreichen, die Fähigkeit zu genauester Kontrolle der Muskeltätigkeiten des gesamten Spielorganismus (soweit wahrnehmbar) anzuerziehen, statt automatischer „Fingertrommelei" bewußt und wollend ausgeführte Spielbewegungen auszubilden. Erst auf solcher Grundlage kann es möglich sein, den Spieler mit der Ausführung der verschiedenartigsten Anschlagsweisen vertraut zu machen, mehr noch: ihn dahin zu bringen, daß sein so erworbenes Können nicht formelhaft und schematisch bleibt, sondern ein nie versagender Schatz wird, aus dem er jederzeit, auch ohne den Beistand des Lehrers, das Brauchbare auswählt.

Dann sind beide Zwecke erreicht, die wir eingangs streiften: der Liebhaber, der sein Können im häuslichen Kreise verwertet, ist nicht auf ein begrenztes, eingedrilltes Repertoire angewiesen, ihm sind vielmehr die Möglichkeiten gegeben, sich mit allem, was ihm „unter die Finger kommt", auch ohne den Beistand des Lehrers schlecht und recht abzufinden, ohne sich am Geiste der Tonkunst zu versündigen, weil sein Unterricht nicht in einer Aufforderung zum tausendfachen Wiederholen einzelner Schwierigkeiten, als vielmehr in einer Anleitung zum Verständnis aller erdenklichen Schwierigkeiten bestand. Für den Berufskünstler trifft dasselbe in größerem Maßstabe zu: bei ständig anwachsender Klavierliteratur kann der Sinn eines auf wenige Jahre beschränkten Unterrichts keine „Programmpaukerei" sein, von der dann lebenslänglich gezehrt werden kann. Es kommt vielmehr darauf an, dem Studierenden die Möglichkeit zu selbstständiger Weiterarbeit an alter, jetziger oder zukünftiger Literatur zu geben, nachdem er mit den Formen aller Zeiten der Musikgeschichte durch Aufzeigung ihrer besonderen Erfordernisse an der Hand einzelner, der Eigenart des Spielers besonders angepaßter Beispiele

vertraut wurde. Mußten wir uns darauf beschränken, die Notwendigkeit einer solchen weitschauenden Erziehung vor allem am technischen Problem aufzuzeigen, so bedarf es eigentlich keiner Erwähnung, daß ein gleiches Erfordernis vorliegt bei der Ausbildung aller sonstigen pianistischen Fähigkeiten, mag es sich nun um Wahl des Zeitmaßes, Dynamik, Agogik, Phrasierung, Rhythmik, Linienführung, Stilverständnis oder beliebige Unterrichtsgegenstände handeln. Bei allem kommt es darauf an, nicht im Einzelfalle die richtige Ausführung durch richtige Vorführung zu erreichen, sondern den Schüler zu eigener Tätigkeit auf Grund eigenen (event. zu läuternden) Empfindens zu erziehen.

Es dürfte einleuchten, daß solchen Erfordernissen der Pädagogik weder der Virtuosen-Unterricht in eingangs beschriebener Form, noch die Unterweisung durch Nichtmusiker, die gar wohl mit allen Muskelfunktionen und Gewichtsverhältnissen vertraut sein mögen, gerecht werden kann. Muß beim Lehrer einwandfreies eigenes praktisches Können in jedem Fall vorausgesetzt werden, so werden die Stunden, in denen sich der alles beherrschende Meister selbst an den Flügel setzt, zu den seltenen zählen, um jede Gefahr des Nachäffens von Seiten des Schülers auszuschließen, ihn vielmehr zu unermüdlichem Streben nach Leistungen aus eigener Kraft anzuhalten, die allein von bleibendem Werte sein können.

❧

Farbenmusik

Von Dr. Bernhard Diebold, Frankfurt

So wenig Malerei und Musik nach ihren Techniken und ihren Stoffbereichen miteinander zu tun haben — sie bilden doch die Ausdrucksformen des einen künstlerischen Triebs: für Seele und Geist des Menschen sinnliche Symbole zu gestalten, menschliche Stimmungen und Leidenschaften darzustellen. So können bei Betrachtung eines Gemäldes dieselben Gemütsbewegungen durch das Auge aufgereizt werden wie beim Anhören eines Tonstücks durch das Ohr. Traurig und fröhlich, mächtig und zart, befreiend und bedrängend — alle psychischen Zustände sind der Auswertung durch beide Künste gleichermaßen fähig. Abgesehen von dem sinnlichen Elementarunterschied, daß Musik akustisch durch das Ohr, Malerei optisch durch das Auge wirkt — ist für die seelische Aufnahme der beiden Kunstarten bestimmend: daß der Musikhörer das tönende Gebilde in der Zeit erlebt, als einen Verlauf im Nacheinander der Erscheinungen; daß der Bildbetrachter aber nur eine räumliche Erscheinung vor sich hat, deren mannigfaltige Einzelheiten sich nicht nacheinander (wie in der Musik) abrollen, sondern im Nebeneinander des Raumes verharren. Mag der Betrachtende auch vor dem Bilde längere Zeit verweilen, so bleibt es doch immer ein unbewegliches „Zugleich", ein im Augenblick sich bietendes Raumganzes, was das Gemälde ihm bietet, während das Musikwerk von der Bewegung, von der fließenden Veränderung der Formen in der Zeit sein Leben gewinnt.

Da wir als wirkliche Menschen unsere Gemütserlebnisse in Zeit und Raum zugleich erleben, können die auf den Raum beschränkten Bildwerke und die auf den Zeitverlauf angewiesenen Musikstücke immer nur Symbole unseres Gesamterlebnisses darstellen. Und das ist ja der Sinn aller Kunst: uns an den einfachsten

Gleichnissen das chaotische Weltganze zu klären, am Einzelwerk eines Künstlers uns das Erlebnis der Menschheit fühlen zu lassen. Über alle Stofflichkeit des Dargestellten hinweg erlebt die durch ein Meisterwerk bewegte Phantasie immer ein Universum. Die Erhabenheit einer Gebirgslandschaft bedarf nicht einer geradezu räumlich schildernden „Alpensymphonie", um in uns empfunden zu werden — so wenig wie die sprudelnde Lebendigkeit einer gemalten Volksszene durch die impressionistisch hingeworfenen Pinselstriche allein uns das freudige Allegro der Seele vermittelt. Denn das Geheimnis künstlerischer Erlebnisse ist von den stofflichen Wahrnehmungen des Auges und des Ohres viel weniger abhängig als vom Wesensausdruck der allgemein-menschlichen Empfindungen: sei's Erhabenheit oder Lebendigkeit — sei sie gemalt oder in Tönen gestaltet.

Darin liegt die Erklärung, daß Kunstkritik und -schilderung sich zur Vereindringlichung ihrer Aussagen der seltsamsten Begriffsvertauschungen aus den Gebieten verschiedener Künste bedienen. Bei Gemälden wird von Tönen, von Rhythmus, Melodie der Linie und Komposition gesprochen wie bei Musikwerken von Klangfarbe, von linearer, plastischer oder architektonischer Gestaltung. Das sind zunächst Ausdrücke für die Analogie ähnlicher Empfindungen bei Linie und Melodie, bei Symmetrie und Rhythmus, bei Klang und Farbe. Man weiß auch vom Farben-Hören: gelbe Fanfaren, grüne Flötentöne; und vom Töne-Sehen: rot bei Wagner, blau bei Beethoven. Man kann von musikalischem Barock oder Rokoko ebenso gut reden wie von dem der Architektur oder der Malerei. Ja, die Gesetze des Aufbaus können so klar erkannt werden, daß in der Romantik das paradoxe Wort entstehen konnte: von der Architektur als gefrorener Musik. Das heißt erstarrter Musik: Musik, die aus dem Zeitverlauf in Raum verwandelt wurde. Solche Verwandlung und solche Analogien beruhen nicht mehr auf dem schlichtsinnlichen Eindruck der Kunstwerke, sondern entstammen dem Bereich der theoretischen Kunstphantasie. Sie sind geistreich und romantisch, nicht aber kunstwirklich und klassisch. Denn das Wesen der räumlichen oder zeitlichen E r s c h e i n u n g, nicht die eigenmächtige Phantasie des Betrachters hat die offenbarende Gewalt des Künstlerwerks zu bestimmen. Das höchste Stilmerkmal der Architektur ist R a u m - G e s t a l t u n g — und sie wird für die unmittelbare innerste Kunstwirkung niemals musikalisch werden ohne die Z e i t.

Es ist nun eine bedeutsame Erscheinung, daß in Kunstepochen höchster technischer Vollendung ein Eklektizismus eintritt: nicht nur eine unerhörte Häufung der Kunstmittel, sondern die Inanspruchnahme der Ausdrucksweise anderer Kunstarten. Richard Wagner machte im Gesamtkunstwerk seine Musik räumlich-szenisch sichtbar. Die Barockmeister setzten eine Kuppel ans Ende des Langschiffs der Kirchen, damit der von ihr ausgehende Lichtstrahl von oben die Eintretenden zur Bewegung nach dem Altar hin verführe und so im allmählichen Abschreiten der Kathedrale die Architektur also mehr zeitlich-bewegt als räumlich-verharrend genossen werde. Und in der Malerei des Barock und namentlich der jüngsten Moderne ist der Zug nach B e w e g u n g, also nach Zeit-Darstellung, ganz offenbar. Rubens hob die Ruhe des Raumes auch durch exzessive Mimik und hypertrophes Muskelspiel seiner Figuren; durch geballtes Gewölk und diagonale Tiefenblicke durch die zerstörte Fläche des Bildes. Ein Velasquez oder die Impressionisten negierten Linie und Umriß, um mit gestäubten Pinselstrichen flimmernde Luft- und Lichtbewegungen vorzutäuschen. Ein Pferderennen von Slevogt malt nur noch den „Eindruck" (Impression) von Pferd und Reiter, deren räumliche Stofflichkeit vom zeitlichen Presto des Vorgangs verschlungen wird. Kandinskys Reiter etwa ist

überhaupt nur noch der graphisch angedeutete „Ausdruck“ (Expression) von Pferd und Baum in Windeseile. Und derselbe Kandinsky nennt eine seiner Kompositionen geradezu „Presto“.

Unser gehetztes Maschinenzeitalter verlangt auch in der Kunst die Turbinendynamik, die elektrische Vibration, die Tremolos der Nerven. Unsere Bildungswut hat ein ungeheures Material von „Nebeneinander“ und „Tausenderlei“ aus dem Konversationslexikon und den Zeitschriften in unseren Gehirnen angesammelt. Die Assoziationen unserer Denkmaschine sind nicht mehr nachhaltig und sachlich, sondern schnell und fahrig. Mit Auto, Telephon und Telegraph wird die Zeit gefressen. Ein einziges Leben erlebt an äußerem Geschehen und Wissen mehr, als was vor zweihundert Jahren ein Dutzend Gehirne in langen Lebensläufen erfuhren. Zeitlich. Es wird alles in die Zeit gehetzt, was im Raum nicht mehr zu zwingen ist. Aber der futuristische Maler kennt auch hier keine Grenze: er malt den Besuch bei der Ballettänzerin als Geschehnis-Reihe vom Blumengeschäft bis zum Boudoir, mit Droschke, Visitkarte, Anläuten, Kuß und Dienstmann-Nummer. Nun genügt nicht mehr der räumliche Augenblick als Symbol für den Gesamtkomplex. Er stellt das zeitliche Nacheinander der Einzelvorgänge als Maler notgedrungen ins räumliche Nebeneinander seines viereckigen Rahmens — und seines zeit-besessenen Gehirns. Erlösung aus der Starrheit der statuarischen Augenblicks-Malerei in die Bewegtheit der musikalischen Malerei.

Auf die stoffliche Richtigkeit von Menschen und Dingen kommt es ihm auch nicht mehr an. Der Kubismus gibt mit geometrischen Formen nur noch das „Gesetz“ des Menschen an. Wozu Nachahmung der Natur? Braucht etwa die absolute Musik die Schöpfungsdinge zu kopieren, um Seele tönen zu können? Was „bedeutet“ ein Thema der „Eroica“ —? Also was frage ich nach der „Bedeutung“ des Dreiecks, das auf dem Porträt des Herrn X. den Kopf darstellt? Mit beseelter und begeisteter Ornamentik kann doch Musik gemacht werden! Die Fuge beweist es und Eduard Hanslick hat für diese Musikalität einen Lanzenwald gebrochen! Warum also soll ich — ich Kubist! — nicht mit absoluter Ornamentik malen können, genau so wie Bachs unprogrammatische Kontrapunktik tiefste Erlebnisse tönen konnte?

Aber dem Futuristen ist zu sagen: Du willst ein (vorwiegend) Zeitliches mit räumlichen Mitteln! Und dem Kubisten: Du vermeinst absolute Musik zu malen ohne deine Ornamentik in der Zeit bewegen zu können. Du, auch du vergissest, daß das musikalische Thema nur in der Zeit zur Parallele deiner Gemütsbewegungen wird und damit symbolisch für Seele und Geist. Daß die Klangfigur in der Verharrung nichts weiter wäre als eine kunstgewerbliche Arabeske. Wenn ihr mit dem Pinsel Musik erzeugen wollt, dann müßt ihr Gemälde in die Zeit versetzen, d. h. Farben bewegen. Und eure ultima ratio wird notwendig die kinetische Malerei sein.

❧

Musikphysiologischer Teil

Die Grundlagen des Musiklebens

Von Theodor Beck, Zürich

Das Zerstörungswerk des großen Krieges ist auch an unserer Musik nicht spurlos vorbeigegangen. Ich denke dabei weniger an die unmittelbaren Zerstörungen (wie das Eingehen guter Orchester z. B.), sondern an die mittelbaren, wie sie sich in der Psyche des Volkes (dem Publikum) und in erschreckend weitem Maße auch in derjenigen der Musikerschaft abzuzeichnen beginnen. Der ausartende Zug zum krassesten Materialismus muß nachdenklich stimmen. Daß es ihm gelingt, seine Blöße zu decken und ungezählte Intellektuelle (von der weiten Masse des Volkes war in dieser Beziehung kein Widerstand zu erwarten) irre zu führen, indem er sich das Mäntelchen „Demokratie, Volksbildung und soziale Reform" über die Schultern wirft, muß noch nachdenklicher stimmen. Mit diesen Worten schmähe ich weder Demokratie, noch Volksbildung, noch soziale Reform — ich weiß ihre Wohltaten wohl zu schätzen —, sondern die irreführende Lehre, die diese Worte zu bloßen Schlagwörtern herunterdrückt, zu Blendlaternen, in deren Schutze dem Volke das Heilige zerbrochen und genommen wird: den Glauben an seine Seele, das Wissen um sie. Was bringt denn diese Irrlehre als Gegenwert? Ist soziale, pekuniäre Besserstellung ein Ersatz für ein in den Kot getretenes Heiligtum? Man sehe sich doch einmal die Wirkungen dieser „Befreiungslehre" in den Reihen unserer Musikerschaft an! Wie klein ist die Zahl derer, denen auch unter den schwersten pekuniären Existenzbedingungen ihre Kunst mehr blieb als bloße Alltagsarbeit, als Brotspenderin, denen ihre Musik heilig blieb und die Beschäftigung mit ihr ein Fest, ein Bedürfnis der Seele!

Da mag es wohl angebracht sein, diese schmerzlichen Eindrücke des Tages für eine kurze Spanne Zeit auf die Seite zu legen, um unbeschwert von Alltagslast den Grundlagen unseres Musiklebens, unserer Musik überhaupt nachzuspüren. Wie sollten wir dem Zerstörungswerk unserer Tage widerstehen, es siegreich bekämpfen können ohne zu wissen, wo unsere Kraft ruht, wohin unsere Musik ihre Wurzeln treibt, was diese Musik überhaupt ist? Wollen wir über diese Fragen Klarheit gewinnen, müssen wir uns vom Geschehen des Tages los-

lösen, Distanz nehmen und diese Musik nicht als ein Ding an sich und für sich betrachten, sondern als ein Teil der Gesamterscheinung, als ein Wert unter Werten, als ein Faktor in der Summe der unendlich vielen Faktoren, deren Produkt das Leben in seiner Gesamtheit ausmacht.

Von diesem Leben sagt der Philosoph Henri Bergson: „Die Wesenszüge des Lebens sind niemals völlig verwirklicht, sie sind immer nur auf dem Wege der Verwirklichung; sie sind nicht sowohl Zustände als Tendenzen." Daß Bergson mit diesem Worte nicht nur die Wesenszüge, sondern auch die Form des Lebens aufs zutreffendste gezeichnet hat, scheint mir zweifellos. In ihm liegt nicht nur die Unvollendbarkeit aller Lebensform eingeschlossen in ihrer nie feste Gestaltung zulassenden Flüssigkeit, sondern auch die Unmöglichkeit einer absoluten Bewertung der einzelnen Faktoren, die am Gestaltungsprozeß der Lebensform teilhaben. Viele dieser Faktoren sind uns bekannte Größen, viele sind uns vollständig fremd. Die Anzahl dieser Faktoren ist uns unbekannt; sie ist unendlich; also wird das Produkt dieser unendlichen Zahl von Faktoren notwendig eine irrationale Größe. Das Leben in seiner Gesamtheit ist unmeßbar, unwägbar, eine unbestimmbare Größe! An dieser Wahrheit kommt keiner vorbei.

Daß sich der menschliche Geist von dieser unbestimmbaren Größe abwendet und auf die Bestimmung und Erkenntnis derjenigen Faktoren ausgeht, die ihm bekannt oder doch zugänglich sind, ist verständlich. Die Erkennbarkeit irgend einer Erscheinung hat aber eine, wenn auch vielleicht ganz minimale, Bewertungsmöglichkeit zur Voraussetzung. Nun können wir den einzelnen Faktor eines Produktes in doppeltem Sinne bewerten: einmal als Wert an sich und dann in seiner Beziehung zum Produkt. Die erste Bewertung hat aber zur Voraussetzung, daß dieser Faktor ein selbständiges Dasein führt und nicht erst Existenzberechtigung und Sinn gewinnt durch die Beziehung zum Produkt. Im zweiten Falle ist die Voraussetzung die, daß das Produkt eine bestimmbare Größe ist. Ist aber das Produkt eine irrationale Größe, so ist es nicht nur ganz ausgeschlossen, den Wert eines bekannten Faktors in seiner Beziehung zum Produkt festzustellen, sondern es ist auch unmöglich, den absoluten Wert dieses Faktors zu erkennen und zu bestimmen, wenn dieser Faktor nur Wert gewinnt in seiner Beziehung zum Produkt! Daß ein Faktor ein gegenständliches, materielles Dasein führen kann ohne Eigenwert zu besitzen, bezw. diesen erst erlangt durch die Beziehung, die Zugehörigkeit zu einem Höheren, Ganzen, dürfte ohne weiteres klar sein und keine weitere Beweisführung beanspruchen. Nun ist aber das Leben eine irrationale Größe und wir können daher die Größe der uns bekannten Faktoren in ihrer Beziehung zum Leben nicht bestimmen. Ich stehe aber keinen Augenblick an zu erklären, daß alle Dinge und Erscheinungen unserer Welt keinen absoluten Wert besitzen, sondern erst Wert gewinnen durch ihre Beziehungen zum Leben, dies Leben aber ist eine irrationale Größe, und daraus folgt, daß wir für keines dieser Dinge den absoluten Wert anzugeben vermögen, d. h. den Wert, den es in seiner Beziehung zum Leben wirklich besitzt, so sehr die einzelnen Faktoren in materieller und substanzieller Beziehung uns auch bekannt und innig vertraut sein mögen.

Der einzelne Mensch ist selbst ein Faktor des Lebens. Während der Dauer seines körperlichen Daseins lebt er inmitten all der unendlich vielen Lebensfaktoren. Er tritt zu ihnen in mannigfachste Beziehungen. Die Gestaltung seines persönlichen Lebens ist vielleicht selbst wieder ein Produkt der Einwirkungen dieser zu ihm in Beziehung getretenen Faktoren, Erscheinungen, Empfindungen. Ist es ein Wunder, wenn dieses Menschenkind das Bedürfnis in sich fühlt, all die Dinge, die es umgeben, zu bewerten? Gewiß nicht! Es ist mir auch gar nicht darum zu tun, die Berechtigung einer solchen

Bewertung in Abrede zu stellen. Was mir am Herzen liegt und wofür ich den Nachweis zu liefern trachtete, ist die Erkenntnis, daß unsere Bewertung der uns umgebenden Welt wohl für unsere eigene Person absolute Werte ergibt, daß sie für die bewertete Erscheinung aber in deren Beziehung zum Leben und zu unseren Mitmenschen nur relativer Natur sein kann. Daß alle Dinge, alle Erscheinungen unserer Welt in ihren Beziehungen zu den Menschen nur relativen Wert haben, ist eine Wahrheit, die gerade wir Musiker viel zu wenig beachten, wenn wir es nicht fassen können, daß weite Kreise des Volkes unserer Kunst verständnislos und ablehnend gegenüber stehen. Es ist leicht verständlich, daß die Relativität des Wertes einer Erscheinung im umgekehrten Verhältnis steht zur materiellen Gestalt der Erscheinung. In der Bewertung des Brotes z. B. werden sich die Urteile von Vertretern der heterogensten Bevölkerungsschichten unendlich viel näher kommen (ganz decken werden sie sich auch hier nicht!) als in der Bewertung eines so körperlosen Wesens wie es die Musik ist.

Aus dieser, aus der Verschiedenheit und Schwäche der menschlichen Natur sich ergebenden Relativität des menschlichen Urteils heraus ergibt sich von vornherein eine Beschränkung des Wirkungskreises der Musik. Diese Beschränkung wird umso größer sein, je äußerlicher die Bewertung der Musik ist, sie wird umso geringer sein, je mehr wir das tiefste Wesen der Musik erfaßt haben. Um diese Erkenntnis aber ist es wieder eine eigene Sache. Das war äußerlich wahrnehmbar an der Musik, die Klangmaterie, ist offenbar nicht ihr tiefstes, wahres Wesen. Wäre dem nicht so, d. h. wäre die Klangmaterie wirklich das was wir „Musik“ nennen, dann müßten uns die Musiklehrbücher Aufschluß geben über das Wesen der Musik, über den Ursprung ihrer Wirkungskräfte, über die Wirkungsart und -weise dieser Kräfte. Dies ist aber offensichtlich nicht der Fall, denn wir können die besten Lehrbücher der Musik aufschlagen: immer geben sie uns überreichen Aufschluß über die formale Struktur, die Anordnung der Klangmaterie nach ihren harmonischen Gestaltungsgesetzen, aber schon bei der einen Forderung versagen sie alle, bei der Forderung einer Erklärung des Wesens der Melodie. Nicht daß es an Erklärungsversuchen für das Wesen der Melodie fehlte, bewahre, wir besitzen ihrer übergenug. Aber es fehlt ihnen die Kraft der Überzeugung; vor der Kraft, dem Glanz einer wahrhaften Melodie verblassen sie alle, an ihrer Hand hat noch keiner eine strahlende Melodie erfunden, wenn nicht lange vorher sein Herz sie jubelte! Wir erleben in all diesen Lehrbüchern immer wieder die gleiche Enttäuschung: Wenn wir uns durch sie hindurchgearbeitet haben, wenn wir uns reif glauben für die Offenbarung und Erkenntnis des tiefsten Geheimnisses der Musik, stehen wir vor einer verschlossenen Türe und werden mit ein paar Phrasen abgespeist. Um nur einen unter vielen zu nennen, erwähne ich Hugo Riemann. Er steht in der Reinheit seines Wollens, in seiner Liebe zur Musik gewiß für jedermann als makelloser Zeuge da. Sein ganzes Leben hat er der Erforschung des Wesens der Musik, dem Ausbau ihrer Gestaltungsgesetze gewidmet, und doch ist auch ihm der Gedanke in die Feder geflossen: „Wem nicht seine Kunst doch selbst auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit ein gut Teil Mysterium bleibt, der ist kein wahrer Künstler; wer nicht mit heiliger Scheu und innerm Beben es unternimmt, um einen Platz unter den Großen der Menschheit zu ringen, der verdient diesen Platz nicht, und sein Schaffen ist Lüge.“ Wir kommen eben alle mit einander nicht um die Wahrheit herum, daß die Wirkungskräfte der Musik sich jeder Analyse entziehen. Ihr tiefstes Wesen ist ein Rätsel, ihre Wirkungskräfte stammen aus einer Welt, die sich unserm aufgeklärten, materialistischen Zeitalter mehr und mehr verschließt, aus der Welt der Seele.

Es fehlt keineswegs an Versuchen, in dieser Richtung Klarheit über das Wesen der Musik zu erlangen. Adolphe Appia hat in seinem Buche „Die Musik und die Insze-

nierung" (Bruckmann, München, 1899) manch schönen Gedanken entwickelt. Unser Ziel war doch nicht sein Ziel, aber er konnte das Seinige nicht erreichen, ohne sich Rechenschaft zu geben über das Wesen der Musik, und schließlich drängte sich seine Erkenntnis in das Wort zusammen: "Musik ist ihrem Wesen nach Leben." Wie nah er mit diesem Wort der Wirklichkeit kam, wird jeder empfinden, in dessen Herzen die Musik eine Heimstätte besitzt. Aber die neueste Zeit hat uns ein Wort geschenkt, das so wunderbar fein auf den Ursprung aller Musik hinweist, daß ich mir nicht versagen kann, es hier hinzusetzen: „Melodie ist strömende Kraft." Dr. Ernst Kurth, dem wir dieses Wort verdanken, weist in seinem Buche „Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts" (Akad. Buchhdg., Bern, 1917) darauf hin, daß das Klanglich-Tonale der Musik nur deren äußere Erscheinungsform sei. In den ersten Kapiteln seines Buches versucht er, den Nachweis zu liefern für seine Erkenntnis, daß das Wesen der Musik, ihr Ursprung, ihre gestaltende Kraft in psychischen Spannungszuständen zu suchen sei. Hier stehen wir nun zweifellos auf der richtigen Fährte! Ja, aus den tiefsten Tiefen eines überreichen Seelenlebens quillt die Kraft herauf, die durch die klingenden Töne strömend, alle Krücken einer reflektierenden Verstandestätigkeit trotzig verschmähend, unmittelbar zu unserer Seele spricht, sie mit unwiderstehlicher Gewalt emporreißt in das blendende Lichtmeer eines höheren, reicheren, gütigeren Lebens! Welch tiefes Leid, daß diese Erkenntnis, diese Wahrheit so wenig Einfluß hat auf die tatsächliche Gestaltung unseres Musiklebens. Den Zweiflern möchte ich noch zweierlei zu bedenken geben. Wenn wir dem tiefsten Wesen der Musik auf den Grund zu kommen trachten dadurch, daß wir dasselbe vermittelst kompositionstechnischer (ästhetischer) Analytik auf gewisse Formeln, Formen festlegen wollen, so verflüchtigt es uns unter dem zugreifenden Verstand, und wir halten schließlich nichts mehr in den Händen als konventionelle, an sich sinnlose Notenzeichen. Denn das, was uns als Ersatz für die kompositionstechnisch, formalästhetisch unerklärbare Gewalt der Musik in den Erklärungen der sogen. Konzertführer geboten wird, ist doch ein zu armseliges Surrogat, als daß es einen nur einigermaßen tiefer veranlagten Menschen befriedigen könnte. Das andere ist dies: Wir geben den Konzertbesuchern Erklärungen in die Hand über die formale, motivische Struktur des zur Aufführung gelangenden Werkes. Entweder sind wir der Überzeugung, dem Publikum damit den Weg zur Erkenntnis des Wesens der Musik geebnet zu haben, oder aber wir wissen, daß es in der Musik noch etwas höheres gibt als die formale Struktur, und dann lenken wir unser Publikum bewußt vom wirklichen Wesen der Musik ab; im einen Fall ist es ein tief bedauerlicher Irrtum, in andern eine große Ungerechtigkeit.

Dieses rätselhafte, mit seinen Wurzeln und Kräften ganz in die Atmosphäre eines unfaßbaren seelischen Lebens getauchte Wesen, das wir Musik nennen, unterliegt nun, gleich allen andern Erscheinungen unserer Welt, der Relativität des menschlichen Urteils und erlangt erst in der durch dieses Urteil hergestellten Beziehung zum Menschen Wert und die Möglichkeit einer Entfaltung seiner Kräfte. Diese Wahrheit ist das Fundament des gesamten Musiklebens. Von diesem Fundament aus muß es möglich sein, allen Formen dieses Musiklebens in ihrer Gestalt, Entstehung und Wirkung gerecht zu werden, Irrwege aufzudecken und den Weg zu finden, der dem ganzen Volke dieses Reich der Schönheit und Wahrheit, dieses Reich der lebendigen Seele erschließt.

Die Gestaltung des Lebens (hier dieser Ausdruck nun in engerem, quasi menschlicherem Sinn gefaßt) unterliegt mannigfaltigen Interessen, Kräften und Forderungen. Diese Gestaltungskräfte lassen sich zunächst in zwei große Hauptgruppen zerteilen, nämlich solche mehr praktischer, materieller Natur und solche mehr geistigen, ideellen Wesens. Die Kräfte dieser beiden Gruppen spielen vielfach in das Gebiet der andern Gruppe

hinüber. Sie wirken oft nicht in ihrem ursprünglichen Sinn auf ihr wirkliches Ziel hin, sondern werden sozusagen „durch einen Fremdstrom" erregt und dadurch zum Werkzeug einer Spekulation (komme sie nun von den Machthabern oder den Unzufriedenen). Dabei wird der Bewegung oft im letzten Augenblick die Richtung auf ein ganz anderes Ziel gegeben durch das kinoartige Wechseln des vorgegaukelten Bildes, wobei die Schwungkraft der Bewegung diese meistens auch durch das neue Ziel hindurchschießt. Es ist nicht meine Aufgabe, dieses Spiel der Interessen des täglichen Lebens weiter zu verfolgen, ich muß nur aufs nachdrücklichste darauf hinweisen, daß auch die Musik trotz ihres jenseitigen Charakters, oder vielleicht gerade deswegen aufs intensivste in dieses Spiel verwickelt ist, ja in ihm gebunden liegt. Dies gilt nicht nur in Bezug auf die äußerliche materielle Gestaltung und Ausdehnung des Musiklebens, sondern auch in ganz bedeutendem Maße für dessen i n n e r n Wert.

Ob ein Volk in der Bewegung eines gewaltigen merkantilen Aufschwungs sich befindet, oder ob es die Zeit schwerer materieller und geistiger Not durchlebt, ob in der letztern die Not seiner Seele von der Not, der Forderung des Leibes überschrieen wird, ob ein Volk von einer großen geistigen Bewegung erfaßt oder ob es in der fäulnisschwangeren Luft materiellen Wohlergehens, materieller Übersättigung dahinvegetiert, das alles wird und muß von tiefgreifendstem Einfluß sein auf den Geist der öffentlichen und privaten Musikpflege, und dieser Geist als formgebendes Prinzip wirkt wieder zurück auf die äußere Gestaltung des Musiklebens. Die Bewertung der Musik in ihrer Bedeutung für die Masse des Volkes durch dessen Führer, aber auch die tatsächliche Wirkungsmöglichkeit der Musik, werden mit dem steten Wechseln der Kulturzustände einem immerwährenden Wechsel unterworfen sein. Flüssig wie die Form des ganzen Lebens werden daher auch die Formen der Musikpflege, ja sogar die musikalischen Formen und Gestaltungsgesetze im engern Sinne des Wortes bleiben müssen, wenn diese Musikpflege mehr sein soll als ein Genuß- und Zerstreuungsmittel einer übersättigten Menschheit. Alle Tradition ist Erstarrung, ist also fremd dem Wesen des Lebens, dem Wesen der Musik; sie darf nirgends aufkommen. Fließend muß alles bleiben, der Lauf dieser „strömenden Kraft" darf nirgends angehalten, nirgends unterbunden werden, der e i n z i g e r u h e n d e P o l durch die Flucht der Erscheinungen, Formen und Zeiten ist das Wesen der Musik als einer g e i s t i g e n M a c h t, die zwar nicht allmächtig ist, aber doch stark und reich genug ein Menschenherz aus dem Staub zu heben und dem Lichte zuzuführen und einem ganzen Volke eine Quelle der Kraft und inneren Freude zu werden, wenn seine Liebe ihr gehört.

Von weitgehendster Bedeutung für die Gestaltung des Musiklebens ist das „Kunstbedürfnis" des gesamten Volkes. Ich brauche das Wort „Kunstbedürfnis" nicht gern, denn es ist offenbar irreführend. Der Ausdruck „Bedürfnis nach Kunst" ist zum mindesten sehr unbestimmt. Nicht nur besitzen wir nicht einmal für den Begriff „Kunst" eine philosophisch einwandfreie und allgemein anerkannte Definition und dementsprechend auch keine klare Vorstellung dieses Begriffes, sondern auch das „der Kunst nachgehen" wird in weitaus den meisten Fällen von ganz andern Kräften, Gedanken und Wünschen veranlaßt, als von dem Verlangen nach der persönlichen Verbindung mit dem innersten, tiefsten Wesen der entsprechenden Kunst. Der erste Gedanke, der sich einem aufdrängt ist der, daß offenbar der Bildungsgrad des einzelnen von überwiegender Bedeutung sei für die Bestimmung des Verhältnisses zur Kunst. Der Gedanke ist bestechend, aber nicht stichhaltig. Das Verhältnis des einzelnen zur ä u ß e r n E r s c h e i n u n g s f o r m e i n e r K u n s t wird in überwiegendem Maße vom Bildungsgrad dieses einzelnen Individuums beeinflußt werden, seiner Empfangsfähigkeit dem innern Wert der Kunst gegenüber steht aber dieser höhere Bildungsgrad oft sogar hindernd im

Wege. Es ist klar, daß eine vielseitige Bildung das Erkennen der Entstehung der Kunstformen und ihres relativen Wertes bedeutend erleichtert. Der Wert der Formen steigt mit dem Zunehmen der gegenständlichen Materie im Kunstwerk. Er wird also in der Architektur z. B. von beinahe ausschlaggebender Bedeutung sein. Mit dem Abnehmen der gegenständlichen Materie geht auch der Wert der Form zurück; in der Musik z. B. wird er von ganz geringer Bedeutung sein. Da es aber der wahren Kunst letzterdings wohl nie und nimmer um die Anerkennung ihrer Form, sondern um diejenige ihres Inhalts zu tun sein wird, so sinkt die Bedeutung des Bildungsgrades für das „Kunstbedürfnis" ganz bedeutend. Einer so durch und durch geistigen, rätselhaft gewaltigen Erscheinung gegenüber, wie sie die Musik ist, muß jede intellektuelle Kunstbetrachtung auf Irrwege führen. Im Hinblick auf die Musik dürfen wir wohl ruhig sagen: die Verbindung zwischen Kunst und Volk (in seiner Gesamtheit) wird hergestellt durch die Welt der Gefühle und Empfindungen, durch Welt und Leben der Seele. Sie trägt in sich die Möglichkeit zum intuitiven Erfassen künstlerischer Schönheit, Kraft und Größe; sie kennt den kürzesten und sichersten Weg zum innersten, heiligsten Wesen unserer Kunst, und sie wird diesen Weg immer und unfehlbar finden, wenn sie ihre Schwingen noch frei zu heben vermag, wenn sie noch lauschen kann und nicht selbstherrlich sich selbst in den Mittelpunkt alles Geschehens, aller Erscheinungen und Beziehungen stellt.

In einer Beziehung freilich wird eine reiche, vielseitige Bildung von großer Bedeutung sein, nämlich auf dem Wege der ersten Fühlungnahme mit der Kunst, ihrer Einordnung in der Gesamtheit der Erscheinungen. Dem Ungebildeten wird es schwer fallen, die Gesamtheit des Lebens zu überblicken, so wie dies dem Gebildeten (allerdings auch ihm noch eingeschränkt genug) möglich sein wird. Der Gebildete wird vielleicht um einer bloßen Idee willen der Kunst in der Gesamtheit der Erscheinungen auch dann noch einen Platz und Existenzberechtigung anweisen, wenn er selbst keinen innern Kontakt mit ihr hat. Das kann der Ungebildete nicht, weil ihm der Überblick fehlt. Er wird die Berechtigung und Wahrheit und lebendige Kraft der Kunst nicht früher anerkennen, als bis er sie in seiner eigenen Seele wirken fühlt. Dies ist eine Wahrheit, die für die Wirksamkeit der Kunst von immenser Bedeutung ist, ja ihrer Ausbreitung oft hindernd im Wege steht, mit dem Wesen der Kunst aber hat dies gar nichts zu tun. Darum ist es eine Ungerechtigkeit, wenn wir Musiker dem einfachen Mann des Volkes den Weg zu unserer Kunst erschweren, indem wir ihn vom Wege des intuitiven Kunstgenusses abdrängen durch das eigenwillige, ruhmsüchtige Vorschieben selbstgeschaffener tonaler und formaler Kompositionsgesetze in den Vordergrund der Kunstbetrachtung; oder wäre das am Ende gar Borniertheit?

Wir kehren nun zum Ausgangspunkt dieses Gedankenganges zurück, zum Kunstbedürfnis des Volkes. Nach den vorstehenden Ausführungen werde ich wohl kaum Gefahr laufen, mißverstanden zu werden, wenn ich erkläre, daß die gebildeten Stände des Volkes mit ihrem wirklichen oder fiktiven Kunstbedürfnis die erhaltenden Elemente unseres Musiklebens sind. Die Wirkungsmöglichkeit der Musik ist aber ihrem wirklichen Wesen nach nicht an den Bildungsgrad des Genießenden, sondern an den Zustand seiner Seele gebunden. In diesem Sinne ist und bleibt Musik feinster Luxus sensibler Seelen. In diesem Sinne aber weitet sich die Wirkungssphäre der Musik wieder in ungeahnter Weise über das ganze Volk, denn sensible Seelen finden wir in den untern Volksschichten zum allermindesten im gleichen Prozentsatze wie in den Reihen der gebildeten Stände. Gebunden bleibt die Musik in ihrer Wirkungsmöglichkeit jedoch noch an unser Entgegenkommen, unsern Willen, ihr mit unserm innern Ohr zu lauschen. Versagen wir ihr dieses innere Ohr, so versagen wir ihr unsere Seele, und wir hören und erkennen

im günstigsten Fall eine tönend bewegte Form, die eben nichts anderes ist als Form und darum leer und inhaltslos an unserer Seele vorbeirauscht.

So werden die wechselnden Kulturzustände eines Volkes von tiefgreifendem Einfluß sein auf die Art und Weise der Musikpflege nicht nur durch das Ausmaß der zu ihrer Durchführung benötigten und bereitgestellten finanziellen Mittel, sondern auch durch ihre psychotischen Einwirkungen auf „Gebildete und Ungebildete". Die Musik ist aber so fest in den allgemeinen Kulturprozeß verwickelt und in ihm gebunden und bedingt, daß es ebenso selbstsüchtig — ungerecht, als widersinnig wäre, wollte man sie aus demselben herauslösen, sie an sich und für sich betrachten, bewerten und in ihrer äußern Erscheinungsform weiter ausbauen, um sie dann mit dem so erzeugten fiktiven Wert als eine a b s o l u t e Größe dem Leben wieder zuzuführen. Und doch will mir scheinen, als ob dieser Unsinn der stärkste, treibendste Faktor unseres heutigen öffentlichen und privaten Musiklebens sei. Die Wirkungs- und innern Gestaltungskräfte der Musik sind durchaus seelischer Natur; die Klangmaterie in ihrer Tonalität ist nur die äußere Erscheinungsform. Die beim Schaffensakt aus seelischen, psychischen Spannungen des schöpfenden Künstlers hervorgehende Energie bleibt zum Teil im vollendeten Kunstwerke remanent. Bei der Nachschöpfung, d. h. Aufführung dieses Werkes, wird diese remanente (oder latente) Energie aus den psychischen Energievermögen des ausübenden Künstlers neu induziert, verstärkt und in Bewegung umgesetzt. Schließt bei der Aufführung der Zuhörer den Leiterkreis (man verzeihe mir diese Anlehnung an die Elektrotechnik) durch den Einsatz seiner a u f n a h m e f ä h i g e n Seele, so muß diese lebendige Energie den ganzen Kreis durchfließen und in den Seelen der Hörer, kraft ihrer Eigentümlichkeit Arbeit leisten, d. h. Kräfte auslösen, seelische Spannungen erzeugen. Der Niederschlag dieser im Hörer ausgelösten psychischen Spannungen braucht mit Musik gar nichts gemein zu haben. In den weitaus meisten Fällen werden sich diese Spannungen (da Energie unzerstörbar ist) umsetzen in Empfindungen oder Handlungen, die durch den psychischen Zustand des Hörers aufs innigste bedingt sind. Musik kann rein musikalische Empfindungen nur wieder im Musiker auslösen, wird dies aber auch hier nur in den allerseltensten Fällen tun. Wir handeln daher s e h r k u r z s i c h t i g und u n v e r n ü n f t i g, wenn wir erwarten, unsere musikalischen Darbietungen werden nun das Publikum zu musikalischer Betätigung anregen, in demselben musikalische Empfindungen auslösen und nun beim Ausbleiben dieser Wirkung unser Publikum unmusikalisch schelten, ihm die Befähigung zum Musikgenuß absprechen. Und doch tun wir das tagtäglich. Sind wir nicht mit diesem System unserer heutigen Musikpflege auf einer falschen Fährte?

Auf dieses tatsächliche Musikleben, die Frage des Kunstgenusses und Ausdildung und Standesfragen der Musikerschaft soll in spätern Arbeiten näher eingetreten werden.

Noten- und Bücherbesprechungen

Neuerscheinungen der Universal-Edition, Wien

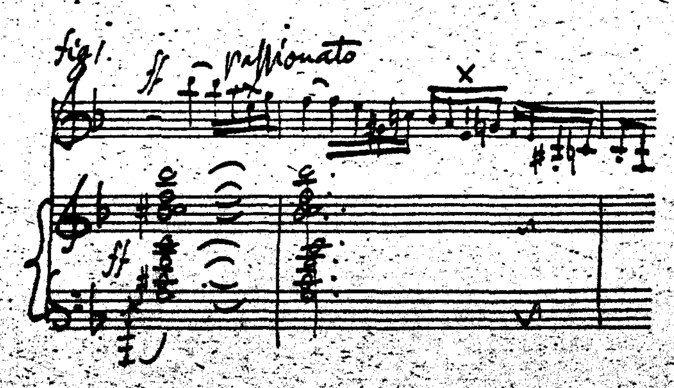
Kritische Studien von Erwin Lendvai

I.

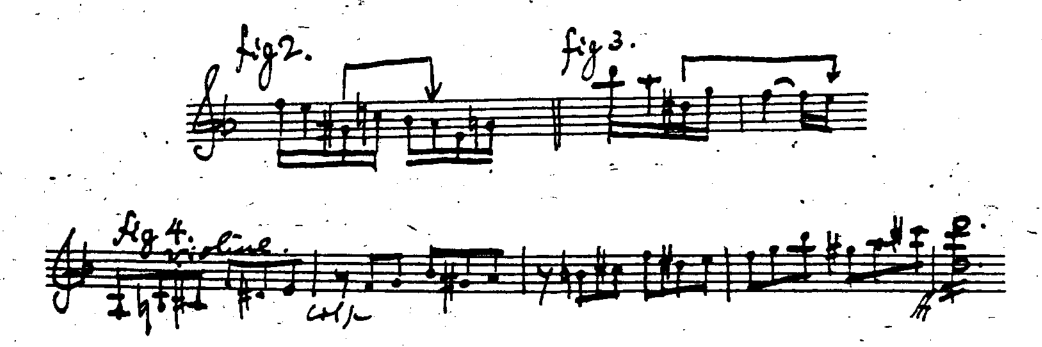
Zweifelsohne ist die Universal-Edition eine der eifrigsten unter den gegenwärtigen Verlagsunternehmungen. Ähnlich, wie einige hervorragende deutsche Verleger, begnügt sie sich nicht mit dem Kassenerfolg klassischer Neudrucke, sie lauert nicht auf Ablauf der Schutzfrist, um honorafrei Eingebürgertes in konkurrenzfähiger Aufmachung zu propagieren, sondern greift mutig ins tätige Leben, um Werke unserer Zeitgenossen zu fördern, also mit ihnen am geistigen Wiederaufbau sich wirkungsreich betätigend. Noch mehr: Trotz tschechoslovakischer und polnischer Politik verbreitet sie Werke der Kinder dieser Nationen. So manche Österreicher und Deutsche müssen im Manuskript sich begnügen, heißt es Versöhnung anzubahnen. Sie kommt immer vom Stärkeren. Haben doch Tschechen, Slovaken und Polen, ihrer Bescheidenheit entsprechend, keinen namhaften, kapitalkräftigen Verleger. Da finden die großen englischen, französischen und italienischen Verleger an der Universal-Edition ein nachahmungswertes Beispiel. Allmonatlich erhalte ich Einblick in die Verlagstätigkeit der großen, äußerst regen Verlagsfirma Chester & Co. in London. Nicht nur, daß sie deutsche und österreichische Autoren meidet, sondern boykottiert in ihrem monatlich erscheinenden, von G. Jean-Aubry vornehm redigierten Fachblatt selbst die prominentesten unserer Komponisten. Man gewinnt aus dem „Chesterton" das geographisch erschreckende Bild: zwischen Frankreich und Polen gähnt ein riesiges Loch . . .

* * *

Vor mir liegen mehrere Werke des Polen Karl Szymanowski. Eine Klavier-Violinsonate in Dmoll op. 9. Diese Sonate ist für Szymanowskis Schaffen von prähistorischer Bedeutung. Noch schwebt Schönbergs Geist über den Wassern. Dichten Nebel soll Temperament verjagen. Zigeunerhafte Passagen schießen los. Aber den Jüngsten imponieren selbst Carmenmotive über Vorhaltsseptimentakkorde der Moll-VII über Dominantorgelpunkt nicht.
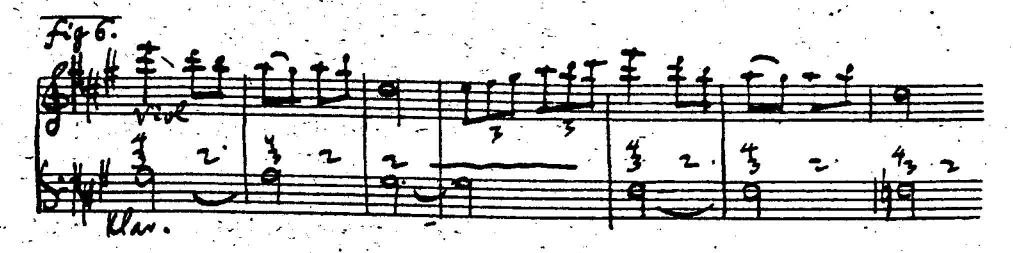


Mein Gefühl verlangt die mit × bezeichneten Stellen mit dis' und dis vertreten. Denn so wie gis zu a will (Fig. 2), müßte (Fig. 3) ein dis als Untervorhalt sich zu e emopordrängen. Die Logik der Quintenalternative rehabilitiert dann der Autor im III. Satz (Fig. 4):
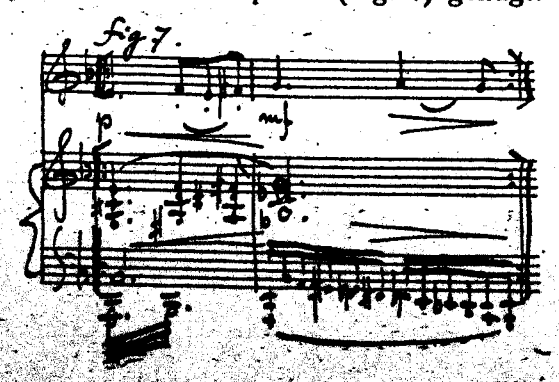


Oder auch schon im ersten Satz (Klavier, in Oktaven, Fig. 5)



Formell, sonatentreu ergibt sich ein mittelmäßiges Seitenthema, das im Klageton den Satz schließt. — Der zweite (langsame) Satz mit seinem eingekeilten Scherzando-Intermezzo ist mendelssohnmäßig. Abwärts gleitender Baß diktiert die Harmonie, darüber eine cantando-dolce-Melodie. (Fig. 6):



Will diese Melodie nicht aus der „Kammer" in den „Salon" schlüpfen? Nun: mannigfache Deutung der Melodie wird durch interessante Harmonie-Verschiebungen erwirkt; dann ein duettartiges Aufblühen der beiden Instrumente. Etwas schwül. Szymanowski versucht es, zu fesseln. Er erinnert an seine Malerlandsleute, die den Frauenakt mit geschlossenen Augenlidern und Odolzähnen auf Seidenbetten und Ansichtspostkarten schwärmerischen Junggesellen in die Hand drücken. Versucht es aber Szymanowski, mit breiterem Pinsel aufzutragen, so versagt er und sein Werk. Zwar weist sein Finalsatz auf Spuren des breiten Pinsels, doch formt seine Breite Gemeinplätze, die abstoßend wirken. Wie ein Klavierauszug aus den kinodramatischen Werkstätten der Eugen d'Albert G. m. b. H. erscheint mir dieser fatale Satz. Eine Kostprobe (Fig. 7) genügt:



So fließt dieser in Sonatenform gehaltene Satz mit seinen Tremolofiguren in den beiden Instrumenten hin bis zu jenem Gefühl, wo wir Aktschluß und Vorhangfallen erwarten.

Ja, ja — auf der tonalen Bühne spielt Frau Tradition die Verräterrolle. Der tonale Apparat, die klassischen Formen und ihre gesamten Ingredienzien machen es nicht leicht: alles liegt klipp und klar vor uns. Nicht zum Vorteil des Werkes.

* * *

Jahre heißesten Ringens um ein neues Kunstideal ließen endlich in Szymanowskis Seele seinen Gott erkennen. Schönberg war es, der in Szymanowski eine neue Kunstrichtung anbahnte. Längst sind die seligen Gefilde des op. 9 verlassen, und die inzwischen unantastbar und von mächtigen Federmachthabern sakrosankt erklärte Atonalität feierte in den sensationshungrigen Großstadtkonzerthäusern ihren Einzug. Und das war Szymanowskis Glück. Ganz entschieden. Eine Fortsetzung auf der Linie op. 9 hätte die Arterien seiner Kunst verkalkt. Eifrig seinem Gott opfernd, wurden seine Bemühungen mit einer dritten Klaviersonate op. 36 belohnt.

Mich widern große Opernliebesekstasen an. Königliches Einzugstratatata und riesenhafte Preisundreis-Aktschlüsse bei voller Beleuchtung sind alte Requisiten. Aber diese nämliche Gesinnung durch das chaotische Unterbewußtsein, vor unterirdische Mächte der gräusigsten Menschen- und Tierleidenschaft im maßlosen Hexensabbat (armer Berlioz, du Waisenknabe du!) gezogen — sie ist nicht besser als falscher Rampenlichtprunk. Gesunder Irrtum gleich pathologischer Lüge. Die Takt für Takt im Schweiße des Angesichts gedrechselten Klangfloskeln, Tonsträhnen und Akkordkonglomerate sagen: alles ist möglich. Natur-Zufälliges, Psyche-Irres kennt keine Maße. Nur ein Doktor der Musikpathologie könnte hier Rat schaffen. Künstler? Neinneinneinnein! Die sind viel zu sehr für das Abnorme, Exorbitante, für die wahnsinnige Luxuskunst der oberen Zehntau . . . ach was! Drei!

Nun schön. Alles ist möglich. Nur nicht dem atonalen Geist adäquate Formen und Formbenennungen zu schaffen. Atonales in Sonatenform geht nicht an. Mental-traditioneller Diebstahl! Merkt euch: man baut nicht mit bekannten Mitteln auf unbekanntem Boden!! Daß einzelne Motive, Bruchstücke, Teile wiederholt werden, reicht nicht heran, geprägte Formung zu deklarieren. Ihr sucht das Unfaßbare auszudrücken? Musik ist und bleibt unfaßbar. Wollt ihr das Unfaßbare in unfaßbares Gewand stecken, so liefert ihr eine „pleonastische Tautologie". Beethoven versteckt sein Ethos in motorisches Musikgeschehen; Wagner malt mit ethischen Farben, musiziert mit ethischen Tönen, wir triefen von Bayreuth-Ethos und stellen ihm seine Erlöserethik zur gefälligen Disposition. Nicht der Ton macht die Musik, sondern die Gesinnung. Die junge Generation hat die Atonalität im Munde, treibt aber mit ihr altmodisch-wagnerische Psychologie. Neue Musik nicht.

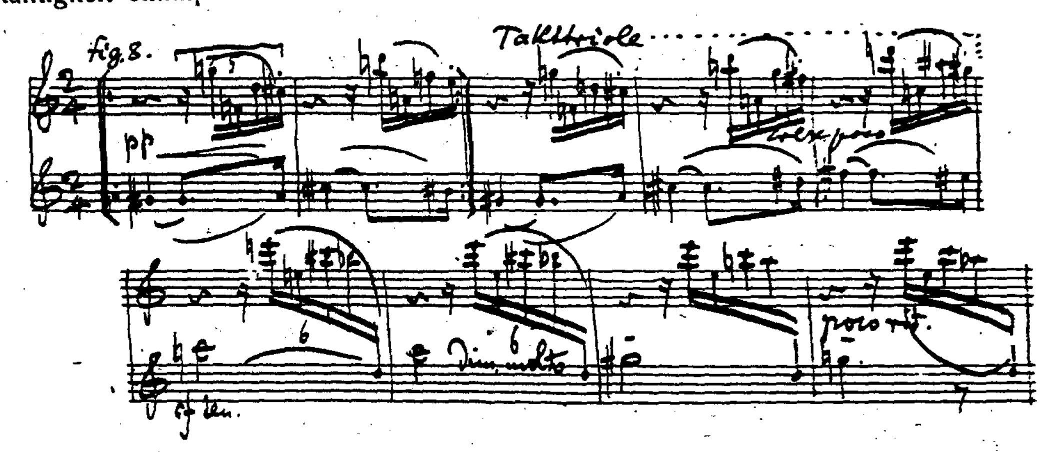
Lassen wir die Formbenennung: Sonate. Wir erwarten Musik. Was erhalten wir in der Tat? Hauptwörter sind immerhin die wichtigsten Stützpunkte des literarischen Satzes. Prädikate, Geschlechtswörter sind unumgänglich. Szymanowski redet ausschließlich in Partizipien. Seine Musik ist nicht. Sie ist nur brodelnd, brütend, zischend, lärmend, aufschreiend, hämmernd, gleitend, anhebend, durchbrechend, absterbend, allerdings nie beglückend.

Beglücken? Ist nicht nötig. Auch Dantes Höllenstieg, auch Raskolnikows Schuld, auch Georg Heyms Irrenhauslyrik beglücken nicht, — aber sie atmen. Der große Zug der Gestaltung hat fähige Lungen. Hysterie keucht. Szymanowskis Tonhysterie als lyrische Ergüsse (ich denke hier an seine tiefempfundenen Tagorelieder) sind ertragbar. Kurze Strecken durch das Wort eines Großen versöhnt. Jedoch 31 Seiten Klaviernotenköpfe mit selbst
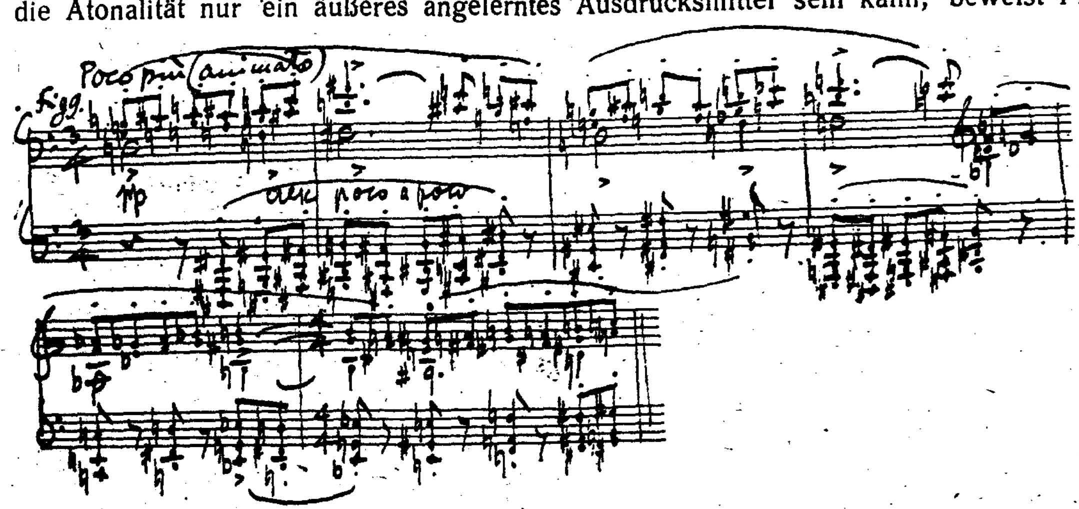
mikroskopisch unzählbaren Modulationsinfusorien, worin eine jede Bazille ihr Versetzungszeicheneierchen gelegt hat, bieten auch für einen gewohnten Musikbakteriologen ein grauenerregendes Experiment.

Gehen wir auf die Einzelerscheinungen ein. Nichts ist uninteressant. Motto „décadence oblige". Mühseliges Werk eines, der da beladen kommt, beladen vom Fluch unserer kunstfremden Zeit.
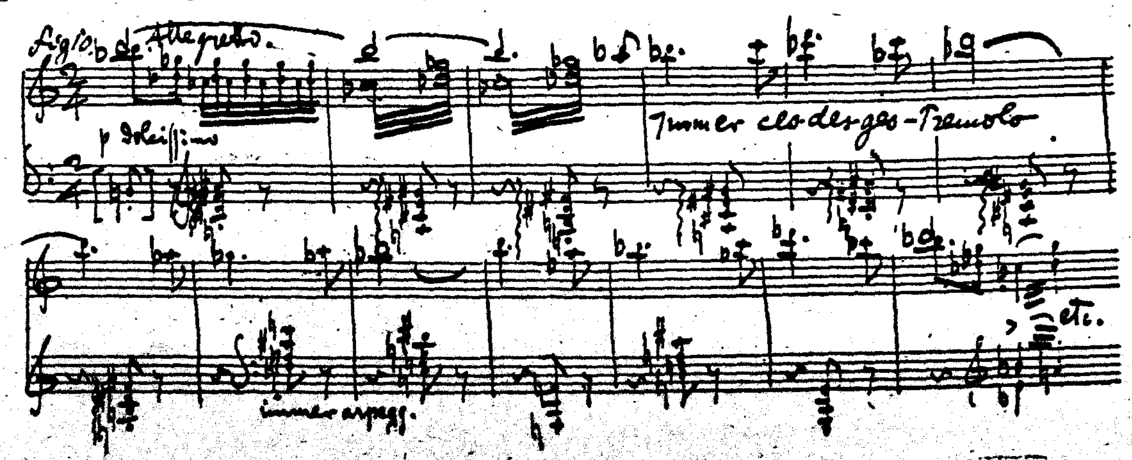
Doch selbst die Atonalität bringt Szymanowski in Lebensgefahr. Er will ihr metrische Zweitaktigkeit einimpfen.



Daß die Atonalität nur ein äußeres angelerntes Ausdrucksmittel sein kann, beweist Fig. 9.



(Eigentümlich berührt Szymanowskis Idiosynkrasie gegen vorzeichnungslose Noten!) Rechte Hand, linke Hand, jede für sich tonal geschlossen. Hier gewaltsam gegeneinander geführt. Erklügelt wirkt auch Fig. 10:



Atonale Musik weist Spuren der Polyphonie auf. Sie ist zwar keine Polyphonie im Sinne der Bilanz der Stimmen, denn sie tragen sich nicht, sondern intrigieren gegeneinander. Szymanowskis Atonalität ist nur eine krummgebogene Vertikale des Generalbasses, mit bestimmenden oder verstimmenden Bässen.

„Scherzando e buffo" (so ist's — alles ist nur buffo) stolpert eine große Schlußfuge (Fig. 11) vorbei und dahin:



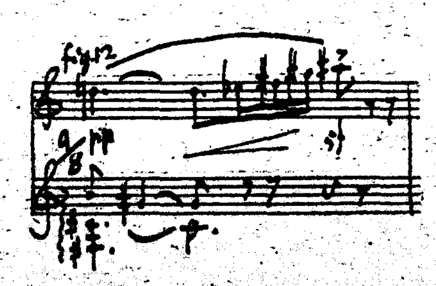
Ob Sonate oder Fuge, die Formen leben aus dem Bettel an Tradition. Riesiges Können und Fleiß. Aber zu welchem Endzweck? Sieht man das Werk wochenlang vor sich, wird es einem erst klar, daß es spieltechnisch nicht zu zwingen ist. Wenn Paul Bekker behauptet, nur jene Musik lebt, die von gesellschaftbildender Kraft getragen ist, so behaupte ich, daß diese Sonate nicht die geringste gesellschaftsbildende Kraft aufweist, weil sie kaum erklingen wird. Sie kommt einfach nicht dazu, daß sie zur Gebrauchsmusik wird, folglich gelangt sie nicht vor das kraftbildende Forum der Gesellschaft. Als Luxus- und Papiermusik erfüllt sie mich mit Bewunderung für den Verleger, der Mühe und Kosten nicht scheute, um . . . . . um viele Notenköpfe . . .

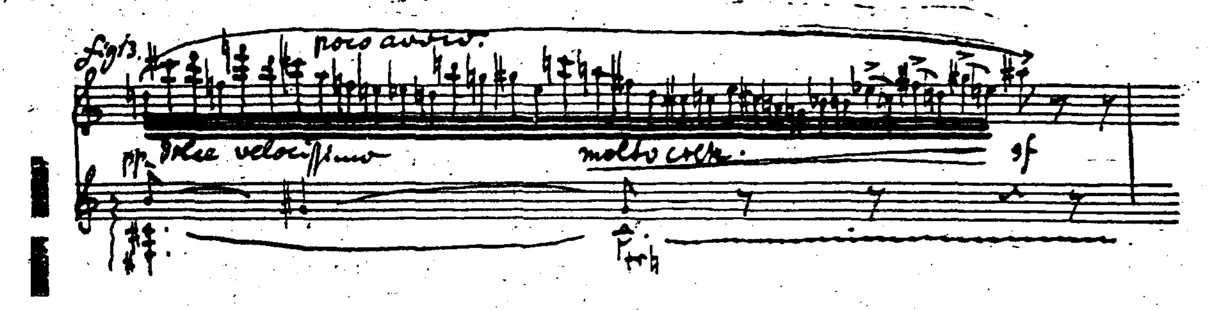
O du dumpfe Maschine, dieser Moloch unserer alles verschlingenden — verdauenden Zeit, ich höre dich mit Riesenschritten nahen!

Außer Szymanowskis „troisième Sonate pour Piano seul" sind auch „Masques, trois morceaux de Piano" (gewiß sous la protection de la paix du Saint-Germain) erschienen à Vienne sur la Danube 1919.

Schecherezade, Tantris der Narr und eine Don Juan-Serenade bilden sein op. 34, das aus dem nämlichen Holz geschnitten ist wie seine Klaviersonate. Vorweggenommen sei gesagt: leichtere Spielbarkeit als op. 36. In schnellen Sextolen repetierte Töne der oberen Register erinnern stark an Bartóks Nachtigallen-Naturalismus. Wenn sich Cismoll- und Cmoll-Akkorde über irgendwelchen Baß aufeinander stellen, entsteht Atonales, Nervenmusik. Musik kranker Nerven. Notenköpfe ohne Versetzungszeichen auch hier nur selten vorhanden. So z. B. beginnt Nr. II. der Masques, Tantris (natürlich wie immer „buffo e capriccioso") mit dem Akkord cis - d - a. Nach den Schlüsseln keine Vorzeichnung, aber d und a haben schon ihre Auflösungszeichen. Manie! Ungezählte Akzentzeichen, Punkte, crescendis, decrescendis, Punkte, Punkte, Punkte, viele Punkte, viele Striche. O, dieser Unrat von Nervenexkrementen!

Jeder Takt Exzentrik. Alles verbogen, verzerrt, umständlich gemacht. Möchte der Autor hypothetisch Fig. 12 sagen, so drechselt er daraus Fig. 13.





Ob das in der Mitte dieser Krampffigur stehende es nicht e sein sollte? Spielt keine Rolle.

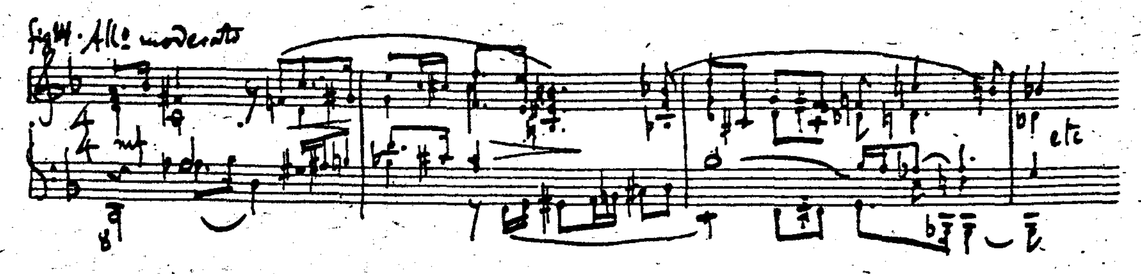
Freunde! Ich kam mit dem Schwert! Es ist hohe Zeit! Erkennt ihr nicht die Gefahren, die die Instrumentalmusik birgt? Maßlosigkeit, Haltlosigkeit, Verlust eurer Seele! Seht ihr nicht den Widerspruch, der zwischen euch und eurer Arbeit entsteht: eure Nerven sind überempfindlich, können aber die physische Arbeit, die ein restloser Vortrag solcher Musik-Mikrobenwelt verlangt, nicht leisten. Eure Tonempfindlichkeit kommt von überreizten, daher schwachen Nerven, die sich der physischen Anforderung widersetzen müssen.

Wem redet ihr? Den paar jungen Snobs mit Hornbrillen in Wiener und Berliner Cafés? Die euch abschnüffeln und als „modern" taxieren!? Rein als Marktware. So wie Schlipse und schwarze Hemden, Lillis und Lulus Raffinement in Parfums und neuesten Pyjamas? Wem redet ihr?

Wüßtet ihr, wie traurig ihr die Seele stimmt!

Wollt ihr unsere Bewunderung vor eurem technischen Können? Und habt ihr sie, habt ihr doch unsere Liebe nicht. Zwischen uns ist etwas tot. Das Heiligste! Kommt doch nicht immer mit dem mißverstandenen Wagner. Diese Geste hat Eselsohren. Und obendrein, Wagner hat euch ja verdorben. Seine angebliche Märtyrerschaft lockt euch auf Irrwege!

Da sehen wir auch den talentierten Alois Hába (scheinbar ein Tscheche). Vor mir liegt seine Klaviersonate op. 3. (Tonart eingestanden, dmoll in 3 Takten!). Daß er ein Vollblutmusiker ist, sieht man an seinen melodischen Linien, die von einem ihnen angeborenen, nicht künstlich hinzugefügten Baß gestützt sind; das sieht man an den Bässen, die von reinen melodischen, nicht figurativ gedrechselten Linien umrankt sind. Nehmen wir die ersten drei Takte (Fig. 14):



Zwar ist eine modulatorische Überladung (dmoll - amoll - bmoll) vorhanden. Sie liegt aber nur in der Lust an komplizierter Führung der inneren Stimmen. Man könnte fast die Diagnose wagen, Hába litte an einer musikalisch inneren Krankheit. In den beiden Außenstimmen wirkt größte Klarheit, man versuche die ganze Sonate auf die beiden Außenstimmen zu untersuchen, und man gewinnt die Empfindung, hier ist ein echter Musiker am Werk. Hába ist gewiß ein noch junger Mann, der sich leider allzu früh von den Wiener Modernen beeinflussen ließ. Der Intellekt ist ihm schädlich, ein Intellekt, den er sich nur angeeignet hat. Er ist Musikant im besten Sinne des Wortes.

Zitiertes Beispiel beweist auch die Behauptung, das Werk fließt nicht aus dem Klavier. Die Gegenbewegung im 3. Takt g fis f gegen f fis g ist am Klavier viel zu

massiv, die Register sind nicht genug abtönbar, während ein Cellobaß ohne klangliche Störung dahingleiten würde. Schon die Orgel bewältigt Hábas Schreibtechnik. Würde Hába sich mit dem (technisch viel reizvolleren) zwei- oder dreistimmigen Satz begnügen, er würde dem Klavier gerechter sein. — Die Sonate ist ein schwer spielbarer Klavierauszug einer pessimistischen Sinfonie von großem Ausmaß. Wer soll diese Sonate spielen? Ein Über-Busoni? Öffentliches Musizieren, da es vom starken Kapital und von äußerer Nutzbarmachung abhängt, kann nicht Boden für die Produktion abgeben. Das Konzertieren ist eine singuläre Tätigkeit. Im Hause musizieren geht ins Plurale. Da verlohnt es sich schon, 28 Seiten enggestochene chromatische Noten auf den Markt zu werfen. Um aber im Hause Hába- und Szymanowski-Sonaten spielen zu können, müßte sie jene Über-Busoni-Natur einige Jahre hindurch täglich 8 Stunden üben, um über den Wust von Stimmen, Steigerungen, Chromatik, Nüancen, die hier durch das tausendfache gebrochen auftreten, Herr zu werden.

Ziel der Modernen: Capriccio, Burleske, Bizarrheit, dekadente Phraseologie, das Unerhörte, ruhelos Zerrende, verzagt Zerfallende, wahnsinnig Peinigende. Maßlosigkeit des kleinen Ichs in der Überfeinerung. Krank-Menschlisches. Allzumenschlich-Totes.

Frage: Gehört nicht ins musikalische Ausdrucksgebiet das Große, Erhabene, Strom innerer Kraft, männlich Sichselbstbezwingendes, mutig Aufbauendes, gütig Trostreiches? Entwichtigung des kleinen Ichs mit seinen Naturalismen und psychologischen Rätseln? Maß in allem?

Und Gott! Wo bleibt er in dieser Nacht? . . . .

Neue Mahler-Literatur

Paul Stefan, dem immer das Verdienst bleiben wird, als Erster eine Würdigung der Künstlerschaft Gustav Mahler's und seiner Persönlichkeit gegeben zu haben, legt seine wertvolle „Studie über Persönlichkeit und „Werk" Gustav Mahler's in neuer, vermehrter und veränderter Ausgabe nunmehr wiederum der Öffentlichkeit vor (München 1920, Verlag R. Piper & Co.). Was diesem Buch seinen besonderen Reiz gibt, ist die Schlichtheit und Wärme des Tons, die Bescheidenheit seiner Ausdrucksweise, ungeachtet der trefflichen Einsicht und Einfühlung in die Mahler'sche Welt: Wie Stefan es ausdrückt, will sein Buch „auch nur das Bild eines Werbenden und nicht eines „Verstehenden" und gar Richtenden sein". Trotz aller selbstauferlegter Beschränkungen gibt uns Stefan jedoch über das Wesentliche einen klaren Überblick, skizziert er die Zusammenhänge mit so viel Anschaulichkeit und unmittelbarer Teilnahme, daß man zur ersten Einführung in Mahler einen geeigneteren Führer nicht finden kann.

Seitdem Stefan vor mehr als einem Jahrzehnt sein Buch geschrieben hat, ist eine schon umfangreiche Mahler-Literatur emporgewachsen, die fast Jahr für Jahr um irgend einen Beitrag vermehrt wurde. Den letzten und dem äußeren Umfange nach überhaupt gewichtigsten Beitrag hat **Paul Bekker** geliefert in seinem soeben bei Schuster & Löffler, Berlin, erschienenen Buch: „Gustav Mahler's Sinfonien". Es enthält sich alles Biographischen, beschränkt sich streng auf das Sinfonische und was damit bei Mahler zusammenhängt, behandelt jedoch sein Thema mit einer breiten Ausführlichkeit, die zu den mannigfachsten Ausführungen Raum hätte gewähren können. Trotz seiner 355 Seiten eines ungewöhnlich großen Formats ist indessen das sinfonische Problem auch nur im Ausschnitt betrachtet, mit (wahrscheinlich absichtlicher) Übergehung gewisser, wie mir scheint, recht wesentlicher Gesichtspunkte, nämlich der rein musikalischen. Bei Bekker wird uns nicht so sehr der Musiker Mahler nähergebracht, als vielmehr das Ethos seiner großen Persönlichkeit, seine Weltanschauung und Philosophie, erläutert an seinen Symphonien. Bekker versucht zu erklären, wie Mahler zu seiner eigentümlichen Behandlung der Sinfonie gekommen ist, er will die inneren Entwicklungsgesetze der Mahler'schen Kunst aufdecken, die Psychologie dieser tragisch beschatteten Künstlernatur verständlich machen. Dieser wesentliche und wertvollste Inhalt des Buches paßt nicht recht zusammen mit seiner im Vorwort deutlich ausgesprochenen Absicht, eine Sammlung von Analysen der einzelnen Sinfonien zu geben. Das breite Herausarbeiten der eben angedeuteten Gesichtspunkte muß notwendigerweise auf die kritische Erörterung der rein künstlerischen Probleme des Stils, der Gestaltung, der Technik drücken, deren Behandlung bei Bekker nur eine kursorische ist, ja, die er überhaupt als untergeordnet anzusehen scheint, sicherlich in ihrer Bedeutung unterschätzt. Man kann die Fragestellung auch umkehren und etwa so formulieren: Soll das Werk eines Künstlers nicht aus sich selbst heraus vor allem anderen sich erklären lassen? Braucht ein großes und vollendetes Kunstwerk, um wirksam zu werden, wirklich eine so schwere Belastung mit Psychologie, Ethik, Philosophie, Persönlichkeitsdeutung?

Ist der Nachwelt nicht das Werk wichtiger als die Persönlichkeit seines Schöpfers? Besteht nicht große, sogar „ewige" Kunst völlig abgelöst von ihrem Schöpfer, der oft zum Mythos, bisweilen schon zum Phantom geworden ist? Wenn man diese und verwandte Fragen bejaht, dann wird man Bekkers Behandlungsweise nicht ganz zustimmen können, wird man die Proportionen umgekehrt verteilt wünschen. Der rückblickende Betrachter und Genießer des Kunstwerks müßte den umgekehrten Weg einschlagen wie der vorwärts, einer unbekannten, nur geahnten Zukunft entgegenblickende schaffende Künstler. So hätte man sich zunächst an die klingende Partitur als das zur Zeit Lebendige zu halten, ihre Eigentümlichkeiten, ihre Schwächen und Stärken rein sachlich zu erörtern, sie abzuleiten aus ihrem Milieu, ihre geschichtliche Stellung zu bestimmen, und dabei wären nun als erläuternder Anhang eben jene ethischen, psychologischen Betrachtungen am Platze, die meines Erachtens bei Bekker ein ungebührliches Übergewicht erhalten haben. Es leitet sich dies, wie mir scheint, aus jener Verherrlichung des individualistischen Prinzips her, das in unserem Zeitalter zwar vorherrschend ist, dennoch aber in seiner übertriebenen Einschätzung der Persönlichkeit selbst großer Menschen eine Revision über sich wohl oder übel wird ergehen lassen müssen. Wenn das Beste am Künstler nicht seine Werke sind, so wird seine Bedeutung für die Zukunft immer geringer werden, und daher gebührt den Werken, dem Extrakt des künstlerischen Geistes, durchaus der Vorrang vor der Persönlichkeit, die umgekehrt zu Lebzeiten des Künstlers wirksamer ist als seine Werke, die je größer und tiefer sie sind, auch desto später erst wirklich gewürdigt werden.

Wenn ich diese prinzipiell von Bekker's Standpunkt abweichende Haltung einnehme, so bin ich dennoch weit entfernt davon, die großen Vorzüge der Bekker'schen Darstellung nicht zu würdigen. Das einleitende Kapitel über den „sinfonischen Stil" überhaupt zähle ich zu den einsichtigsten entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungen, die über dies Thema geschrieben worden sind. Es ist allerdings nur in Umrissen skizziert, läßt z. B. das ganze Ausland, die Russen, Franzosen, Böhmen, Sibelius usw. völlig außer Betracht. Der am Finale orientierte sinfonische Typ wird hier für Mahler in Anspruch genommen, sämtliche Analysen des Buches sind auf diesen Gesichtspunkt hin angelegt, und es läßt sich nicht leugnen, daß Bekker hier glückliche Beleuchtungen der beherrschenden und gestaltenden Ideen gegeben hat, auch im einzelnen die Abwandlungen dieser Mahler'schen Grundidee klar herausgearbeitet hat. Wollte ich auch nur in kurzem Auszug die Fülle geistvoller Beobachtungen, eindringlicher Bemerkungen andeuten, die Bekker in diesen Analysen angehäuft hat, so müßte ich die mir gesetzten räumlichen Grenzen weit überschreiten. Auch wer, wie ich, mit Bekker's Methode nicht ganz einverstanden ist, wird dennoch von dem geistigen Gehalt seiner Ausführungen großen Vorteil ziehen und aus der gründlichen Beschäftigung mit dem gewichtigen Buch viel Gewinn und Belehrung sich holen können. Es enthält also genug positive Werte, um als eine bedeutende Leistung gelten zu dürfen. Ähnlich wie in Specht's Büchern über Mahler und Richard Strauß sind auch hier die eigentlichen, dem Musiker besonders wichtigen fachlichen Untersuchungen hinter das Geistige, Seelische im allgemeinen zurückgestellt. Als notwendige und wie mir scheint, besonders fördernde Ergänzung wünschte ich mir nun durch einen Meister der Tonkunst selbst die rein musikalischen Probleme erörtert zu sehen, die in den Mahler'schen Partituren sich drängen, je sachlicher, desto besser. Dies zusammen mit den begeisterten Hymnen eines Bekker und Specht würde erst dem Mahler'schen Kunstwerk die ihm gebührende, volle Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Dr. HUGO LEICHTENTRITT.

Notizen

(Historisches Musikfest in Rudolstadt). Die Leitung der „Deutschen Musikabende" (Musikdirektor E. Wollong) wird als Abschluß eines Zyklus von 75 historischen Kammerkonzerten, Choraufführungen und Kirchenkonzerten nach dem Prinzip der historischen einheitlichen Programmidee in der Zeit vom 22.—25. September mit Unterstützung der Stadt Rudolstadt, der Gebietsregierung und der Güntherstiftung ein Historisches Musikfest veranstalten. Im Mittelpunkte wird die Wiedererweckung von Werken Schwarzburg-Rudolstädter Meister des 18. Jahrhunderts, vor allen Ph. H. Erlebachs stehen. Die Güntherstiftung hat als historisch-stilvollen Rahmen zu diesem Zwecke das Schloß Heidecksburg zur Verfügung gestellt.

Für die im Dezember stattfindende Wiedereröffnung des Scala-Theaters in Mailand (das gegenwärtig einem völligen Neubau unterzogen wird) ist eine Aufführung des Parsifal mit deutschen Kräften geplant

In der Berliner Staatsoper sollen in der bevorstehenden Spielzeit folgende Werke zur Aufführung gelangen: „Die Vögel" von Braunfels, „Christelflein" von Pfitzner, „Der Schatzgräber" von Schreker, das Ballett „Zaubergeiger" von Hans Grimm.

Das Hessische Landestheater in Darmstadt hat für die kommende Spielzeit drei Ballett-Uraufführungen vorgesehen: „Ein Tanzspiel" von Franz Schreker,

„Exotische Tänze“ von Erwin Lendvai und „Marion“, Pantomime in drei Akten von Paul von Klenau.

Als erste Uraufführung der bevorstehenden Spielzeit bringt die Staatsoper in Budapest Ernst v. Dohnanyis Oper „Der Turm des Wojwoden“ (Buch von Hans Heinz Ewers). Als nächstfolgende Uraufführung ist Bela Bartoks Ballettpantomime „Der Mandarin“ (Buch von Melchior Lengyel) in Aussicht genommen.

In einem ausländischer Musik gewidmeten Konzert der Soc. Musicale Internationale (S. M. I.) in Paris wurde Bela Bartoks zweites Quartett aufgeführt. Auf dem Programm des gleichen Konzerts standen vier Stücke für Klavier und Klarinette von Alban Berg und drei Gesänge von Kaikhusru-Sorabji aus Kalkutta.

Die Volksbühne Groß-Hamburg veranstaltet, um die Freude am Chorlied in breite Kreise zu tragen. Chorkonzerte im Freien mit künstlerisch ausgewähltem Programm, die — natürlich unentgeltlich — an den Sommerabenden auf der Straße uud auf öffentlichen Plätzen Hamburgs dargeboten werden.

Im Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung waren kürzlich die Fachvertreter der Musikpädagogen und Tonkünstler zu amtlichen Beratungen geladen. Kultusminister Dr. Becker eröffnete die Tagung und wies auf die Bedeutung der Musikerziehung im deutschen Volke hin und sprach die Absicht der Regierung aus, gemeinsam mit den Fachverbänden eine Neuregelung aller Fragen der Privatmusikerziehung vorzunehmen. Professor Leo Kestenberg hielt ein ausführliches Fachreferat, während Arnold Ebel als Vertreter der „Vereinigten Musikpädagogischen Verbände“ die Wünsche und Forderungen des Musikerstandes darlegte. Nach eingehenden Beratungen wurde die Arbeit nach den festgelegten Richtlinien einer Kommission überwiesen, für die in Vorschlag gebracht wurden: Prof. Fr. E. Koch, Prof. Dr. Georg Schünemann, Prof. Carl Thiel, Arnold Ebel, Robert Robitschek, Carl Holtschneider, Otto Nikitits, Maria Leo, Walther Kühn und Arthur Jahn.

Die Organisation Deutscher Musiklehrkräfte gibt bekannt, daß die von ihr eingerichteten Ergänzungskurse sich eines starken Zuspruches erfreuen und daß sie am 1. Oktober d. Js. ein Seminar eröffnet. Hugo Kaun hat sich bereit erklärt, die geistige Leitung zu übernehmen. Anmeldungen für Ergänzungskurse, sowie für den Eintritt ins Seminar, dessen Lehrplan eine Ausbildungszeit von zwei Jahren vorsieht, nimmt die Geschäftsstelle der O. D. M., Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstr. 90, Fernspr. 3978, entgegen. Auskunft über Aufnahmebedingungen, sowie Prospekte sind ebenfalls dort erhältlich.

Im Verlage von Julius Bard in Berlin soll ab **1. Oktober 1921** eine neue Zeitschrift mit dem Titel „Faust“ erscheinen. Gerhardt Hauptmann und Ferruccio Busoni sind als gemeinsame Schriftleiter ausersehen.

Preisausschreiben. Der „Circolo degli Artisti di Torino“, unter der Mitwirkung des „Doppio Quintetto di Torino“, schreibt einen internationalen Wettbewerb aus für Kammermusik für sämtliche oder einen Teil der folgenden Instrumente: 1. Violino, 2. Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso, Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto, Corno, Pianoforte, Arpa, unter folgenden Bedingungen:

1. Die Komposition darf von jeglicher Form sein, muß jedoch wenigstens sieben der vorgenannten Instrumente einbegreifen, darunter auch Blasinstrumente.
2. Die Aufführung darf nicht länger als 40 Minuten dauern.
3. Es werden sowohl italienische wie ausländische Konkurrenten zugelassen, jedoch nur mit noch nicht herausgegebenen und öffentlich noch nicht aufgeführten Arbeiten.
4. Der Ablieferungstermin ist unwiderruflich auf den 31. Dezember 1921 festgesetzt. Es werden trotzdem auch diejenigen Arbeiten zugelassen, welche innerhalb dieses Termins „eingeschrieben“ abgeschickt wurden.
5. Jeder Komposition muß ein geschlossenes Kuvert beigefügt werden, worin Namen, Vornamen und Adresse des Konkurrenten anzugeben sind und dessen äußere Seite ein Motto trägt, das auf dem ersten Blatte der Komposition wiederholt wird. Beides muß als „Einschreiben“ an den „Circolo degli Artisti“, Via Bogino 9 Turin, gesandt werden.
6. Die Juri wird von der Direktion des „Circolo degli Artisti“ bis zum 31. Oktober 1921 ernannt werden und wird aus 5 oder 7 Personen zusammengesetzt sein. Sie wird unwiderruflich über die Zuteilung der Preise entscheiden und außerdem der Direktion des „Circolo degli Artisti“ diejenigen Stücke anzeigen, die sie als aufführungswürdig erachtet.
7. Der erste Preis beträgt 5000 Lire und ist unteilbar.
8. Der zweite Preis von 3000 Lire wird, nach Erachten der Juri, teilbar sein und einer oder mehreren Kompositionen zugeteilt werden.
9. Die preisgekrönten Arbeiten werden zum ersten Male vom „Doppio Quintetto Torinese“ im Frühling 1922 im „Circolo degli Artisti“ aufgeführt werden.
10. Die preisgekrönten und aufgeführten Kompositionen bleiben Eigentum des „Circolo“. Die Konkurrenten sind gebeten, den Partituren einen Klavierauszug beizufügen, um der Jury die Arbeit zu erleichtern.
11. Die preisgekrönten Arbeiten werden zum Repertorium des „Doppio Quintetto“ in Turin gehören, dem die Autoren die Exklusivität der Aufführung in Italien für die Dauer von zwei Jahren, vom Schlusse des Wettbewerbes an, zuerkennen müssen

Wichtige neue Musikalien, Bücher u. Aufsätze über Musik,

mitgeteilt von

Professor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 53-54

Diese Zusammenstellung, die möglichst in jedem Heft dieser Zeitschrift erfolgen wird, will auch noch ungedruckte größere Werke, vor allem Symphonien, symphonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, Chorwerke mit Orchester einbeziehen, um namentlich Dirigenten darauf aufmerksam zu machen. Diejenigen Tonsetzer, die derartige Werke (jedoch nicht etwa Klavierstücke, Lieder, Männerchöre) fertig haben, werden gebeten, mich davon in Kenntnis zu setzen, doch behalte ich mir die Entscheidung über die Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Musikstücke oder Bücher erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.

Die Hinzufügung des Verlags wird Bestellungen erleichtern. Zu den angegebenen Preisen kommt immer noch der sogenannte Teuerungsaufschlag seitens des Verlegers hinzu; er schwankt bekanntlich, meist aber beträgt er 250%; dazu kommt noch ein Sortimenterzuschlag von 10%.

Preise, zu denen kein Verleger-Zuschlag erhoben wird, sind hier mit einem Stern bezeichnet.

I. Instrumentalmusik

a) Orchesterwerke

Debraux, L.: Sur les bords du Rhin. Suite. Part. Evette & Schaeffer, Paris 4 fr.

Debussy, Claude: Fantaisie p. Orch. Fromont, Paris 40 fr.

Händel, G. F.: Feuerwerkmusik (Max Seiffert) St. [Part. schon 1920 erschienen] Breitkopf & Härtel, Lpz 32 M.

Roger-Ducasse: Marche française. Poème symphon. Durand, Paris Part. 20, St. 35 fr.

—: Nocturne de Printemps. Part. ders. Verlag 5,40 fr.

b) Kammermusik

Bachmann, Alberto: 1. Suite romantique p. Viol. et Piano. Gallet, Paris 4 fr.

Barbier, René: Pièce symphonique p. Trompette et Piano. Evette & Schaeffer, Paris 6 fr.

Beckmann, G.: Das Violinspiel vor 1700 in Deutschland (12 Sonaten f. Viol. mit Klav.). Simrock, Lpz 10,50 M.

Borchard, Adolphe: Cantique p. le jour de Pâques p. 3 Viol. et Cor anglais. Gallet, Paris 3 fr.

Brusselmans, M.: Sonate (h) p. Piano et Viol. Sénart, Paris 8 fr.

Desrez, Maurice: Le Printemps, Poème musical en 4 Parties p. Piano et Viol. (G). Leduc, Paris 8 fr.

Fièvet, Paul: Sonate (c) p. Piano et Violonc. Philippo, Paris 8 fr.

Franck, César: Sonate (A) f. Viol. u. Klav. (Schulze-Biesantz) Litolff, Braunschweig 2,50 M.

Gibson, Paul: Suite à la manière ancienne pour Vcelle et Piano. Cranz, Lpz 6 M.

Jongen, J.: op. 59 Aquarelles p. Piano et Viol. Rouart-Lerolle, Paris 9 fr.

Kulenkampff, Gustav: op. 23 Kleine Suite f. 3 u. 4 Viol. Vieweg, Berlin Part. 1,50 M.; jede St. 0,50 M.

Le Flem, P.: Sonate p. Piano et Viol. Hérelle, Paris 7 fr.

Lewis-Granom: Sonate (G) p. Flûte et Piano, revue p. L. Fleury. Ricordi, Paris 5 fr.

Marc: Suite (D) p. Viol. avec Piano (M. Reuschel). Sénart, Paris 1 fr.

Milhaud, Darius: Le Printemps p. Piano et Viol. Durand, Paris 3,60 fr.

Migot, G.: Trio p. Piano, Viol. et Violonc. (atonal) Sénart, Paris 6 fr.

— Quintette p Piano, 2 Viol., Alto et Violonc. (atonal). Ders. Verl. 12 fr.

Pillois, J.: Bucoliques p. Flûte et Piano. Sénart, Paris 4 fr.

Polsterer, Rudolf: Klavierquartett. M. Brockhaus, Lpz 30 M.*

Purcell, Daniel: Sonate (F) p. Flûte et Piano (L. Fleury). Ricordi, Paris 5 fr.

Renié, H.: Sonate p. Piano et Violoncelle. Rouhier, Paris 10 fr.

Roussel, A.: Pour une fête de printemps. p 2 Piano à 4 ms. Durand, Paris 8 fr.

Sachs, Leo: Quatuor p. 2 Viol., Alto et Violonc. Sénart, Paris 10 fr.

Schmid, Heinr. Kaspar: op. 28 Quintett (B) f. Flöte, Ob., Klar., Horn u. Fagott. Schott, Mainz Kl. Part. 2 M.; St. 12 M.

Tailleferre, Germaine: Quatuor à cordes. Durand, Paris Part. 4,50 fr.; St. 14,40 fr.

Voormolen: Sonate p. Piano et Viol. Rouart-Lerolle, Paris 7 fr.

Windsperger, Lothar: op. 26, Sonate (d) f. Viol. u. Klav. Schott, Mainz 6 M.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bach, Joh. Seb.: Klavierwerke (F. Busoni) Bd 18 (Toccaten etc.). Breitkopf & Härtel, Lpz 4,50 M.
— Kompositionen für Laute f. d. prakt. Gebr. hrsg. (Fritz Jöde) Bd 1 Zwißler, Wolfenbüttel 30 M.
Bagge, G.: Sonate (A) p. Violon seul. Hérelle, Paris 2 fr. 50 c.
Blareau, Ch. M. Ludovic: Méthode de Violon des Conservatoires. Part. 1—3 Gras, Paris je 6 fr.
Brun, Georges: op. 78 Impressions provençales. Suite p. Piano. Heugel, Paris 9 fr.
Busser, Henri: Ballade (as) p. Harpe et Orch. Evette & Schaeffer, Paris Part. 5 fr.; St. 6 fr.
— Pastorale p. Clarinette et Piano. Ders. Verl. 4 fr.
Chaumont, E.: 36 Etudes techniques p. Viol. Rouart-Lerolle, Paris 18 fr.
Clavers, Remy: Thème varié p. Grand Orgue. Leduc, Paris 6 M.
Coye, Francis: Sonate (fis) p. Piano. Hamelle, Paris 5 fr.
Dubois, Théod.: Airs Arméniens p. Viol. et Piano. Heugel, Paris 6 fr.
Dukas, Paul: La Plainte au loin du Faune. Pour Piano. Durand, Paris 2 fr.
Dumoulin, Maxime: Suite (E) p. Harpe. Heugel, Paris 4 fr.
—: Suite (E) p. Piano. Sénart, Paris 4 fr.
Dupont, Gabriel: Feuillets d'Album. P. Piano. Gallet, Paris 2,50 fr.
Dupuis, A.: 3 Pièces symphoniques p. Piano. Hérelle, Paris 5 fr.
Dvorak, Ant.: op. 72 Neue slavische Tänze. Konzertbearb. f. Viol. u. Klav von Rosario Scalero. Nr 1—8 Simrock, Lpz je 2—2,50 M.
Gallon, Noël: Fantaisie p. Harpe. Rouhier, Paris 10 fr.
Grosjean, Ernest: Airs populaires et vieilles Rondes p. Piano. Hachette, Paris 10 fr.
Hédoux: Prélude et Fugue p. Grand Orgue Leduc, Paris 5 fr.
Hérard, Paul Silva: 12 Divertissements p. Piano. Heugel, Paris 8 fr.
Ibert, J.: Trois Pièces p. Grand Orgue. Heugel. Paris 4 fr.
Jongen, Jos.: op. 46 Poème Nr 2 p. Violonc. avec Piano. Rouart-Lerolle, Paris 9 fr.
—: op. 60 Suite en Forme de Sonate p. Piano. Ders. Verl. 12 fr.
Kornauth, Egon: op. 23 Drei Klavierstücke. Doblinger, Wien 3 M.
Labey, Marcel: op. 19 Lied p. Violonc. av. Orch. — Ed. avec Piano. Durand, Paris 5,40 fr.
Larivière, Ed.: Exercices et Etudes p. la Harpe, revues p. R. Martenot. Rouhier, Paris 12 fr.
Laurens, Edmond: Risleriana, I. Suite, Pièces impressionistes p. Piano. Heugel, Paris 16 fr.
Maleingreau, P. de: op. 17 Les Angelus du Printemps. Suite pittoresque p. Piano. Rouart-Lerolle, Paris 7,50 fr.
Manziarly, Marcelle de: Trois atmosphères slaves p. Piano. Durand, Paris 3,50 fr.
Martineau, Paul: Sonatine en quatre Parties pour Piano. Ricordi, Paris 2,50 fr.
Maxime-Alphonse: Etudes nouvelles p. le Cor à pistons. Leduc, Paris Part. I 8, II 10 fr.
Mellin, G.: Poèmes Slovaques p. Cornet et Piano. Evette & Schaeffer, Paris 6 fr.
Milhaud, Darius: Sonate p. Piano. Mathot, Paris 7 fr.
Moret, Ernest: Chansons des Beaux Soirs. Six Morceaux p. Piano. Heugel, Paris 16 fr.
Ollone, Max d': Fantaisie orientale p. Clarinette et Piano. Evette & Schaeffer, Paris 4 fr.
Pellegrin, A. A.: Andante et Polonaise p. Clarinette avec Piano ou Orch. Evette & Schaeffer, Paris 10 fr.
Polsterer, Rudolf: Praeludium f. Orgel. M. Brockhaus, Lpz 4,50 M.*
Rhené-Baton: Ballade (as) p. Piano. Durand. Paris 3 fr.
— Dans le style rococo p. Piano. Ders. Verl. 3,50 fr.
Riholtet, Albert: Douze Pièces p. Grand Orgue. Leduc, Paris 20 fr.
Ripet, J. B.: Variations et Thème p. Grand Orgue. Ders. Verl. 6 fr.
Sarly, H.: Poème p. Viol. et Piano. Rouart-Lerolle, Paris 6 fr.
Schmitt, Florent: op. 70 A la mémoire de Debussy p. Piano. Durand, Paris 2,50 fr.
Schoeck, Othmar: Zwei Klavierstücke: Consolation und Toccata. Breitkopf & H., Lpz. 2 M.
Schumann, Rob.: Klavierwerke (Max Pauer). Schott, Mainz Bd 2 6 M.
Valantin, H.: Trois Pièces p. Grand Orgue. Hérelle, Paris 3 fr.
Zuschneid, Karl: op. 83 Die Technik des polyphonen Spiels in Vorübungen u. ausgeführten Beispielen f. Klav. od. Harmonium. 2. verb. Aufl. Vieweg, Berlin 12,50 M.*

II. Gesangsmusik

a) Opern

Dupont, G.: Antar. Conte héroique en 5 Tableaux. Klav.-A. m. T. Heugel, Paris 20 fr.
Hahn, Reynaldo: La colombe de Bouddha. Conte lyrique en un Acte. Chant et Piano. Heugel, Paris 16 fr.
Hindemith, Paul: op. 12 Mörder, Hoffnung der Frauen. Schauspiel in 1 Akt v. O. Kokoschka. Klav.-A. m. T. (H. Möricke). Schott, Mainz 18 M.*
— op. 20 Das Nusch-Nuschi. Ein Spiel in 1 Akt v. Frz Blei. Klav.-A. m. T. (Reinh. Merten). Schott, Mainz 36 M.*

Mainguéneau, L.: Ninon de Lenclos. Drame lyrique en 4 Actes. Klav.-A. m. T. Heugel, Paris 20 fr.

Martz, Aristide: Fleurette, drame lyrique en 4 Actes. Klav.-A. m. T. Joubert, Paris 20 fr.

Mojsisovics, Roderich v.: Merlin. Märchendrama. Klav.-A. m. T. Moser, Graz 25 M.

Rousseau, Marcel: Bérénice. Préludes et musique de scène p. la tragédie de Racine. Klav.-A. Choudens 12 fr.

b) Sonstige Gesangsmusik

Alexander Friedrich v. Hessen: Neun Lieder für Gesang m. Klav. Breitkopf & H, Lpz 4 M.

Alexandre-Georges: Chants de Wallonie; Chants de Flandre; Chants de Rhénanie. Poèmes de Maur. Gauchez. Enoch, Paris jede Serie zu je 6 Nr je 4 fr.

Anner, Emil: op. 5 Drei Lieder aus Hermann Lauscher; op. 7 Drei Lieder von Li-Tai-Pe. Kahnt, Lpz 1,80 bzw. 2 M.

Aubert, Louis: Six poèmes arabes, extraits du Jardin des Caresses de Franz Toussaint. Durand, Paris Nr 2 Le vaincu. Part. 7, St. 11 fr.; Nr 4 Le visage penché. Part. 2, St. 4 fr.; Nr 6 Le destin. Part. 4, St. 9 fr.

Borchard, Adolphe: Trois Mélodies (Dors; Les présents; Soir Basque) p. une Voix et Piano. Deiss & Crepin, Paris

Bordes, Charles: Quatorze Mélodies p. une Voix et Piano. Hamelle, Paris 8 fr.

Caplet, A.: Messe à trois voix dite des Petits de St. Eustache-la-Fôret. Durand, Paris 4 fr.

Doyen, Albert: A ceux qui partent — Le chant de Zarathoustra. Chant et Piano. Leduc, Paris 6, bzw. 3 fr.

Dubois, Théodore: Messe de la délivrance p. soli (ténor et bar.) et chœurs mixtes av. accomp. de Piano ou Orgue. Heugel, Paris 4 fr.

Dupont, Gabriel: Poèmes d'automne. Pour une Voix et Piano. Heugel, Paris Nr 1—8, je 1,50 bis 2,50 fr.

Duteil d'Ozanne, A.: Trois Mélodies p. une Voix et Piano. Sénart, Paris 3 fr.

Fischer, Edwin: op. 1 Vier Lieder f. 1 Singst. mit Klav. Schott, Mainz 2 M.

Franckenstein, Clemens v.: op. 44 Fünf Gesänge aus der chinesischen Flöte f. dsgl. Siegel, Lpz 2 M.

Gaubert, Philippe: Josiane. Légende p. soli, choeur de femmes et orch. Klav.-A. m. T. Margueritat, Paris 8 fr.

Hahn, Reynaldo: 20 Mélodies (2e Volume). Heugel, Paris 20 fr.

Indy, Vincente d': O sainte croix. Cantique à 4 voix mixtes. Rouart-Lerolle, Paris 1,50 fr.

Karg-Elert, Siegfried: op. 109 Requiem aeternam. F. gem. Chor. Siegel, Lpz Part. 1 M.; jede St. 0,20 M.

Lendvai, Erwin: op. 26 Flamme. Hymnische Gesänge nach Dichtungen v. Karl Bröger f. Männerchor. Schott, Mainz Part. 15 M.; jede St. 1,80 M.

Liszt, Franz: Einstimmige Lieder u Gesänge (Ges. Ausg.) Bd 2 Breitkopf & H, Lpz 20 M.

Markevitch, B.: Ecole de virtuosité p. Piano. Vieu, Paris 18 fr.

Messager, André: Chansons populaires d'Alsace p. une Voix et Piano. Berger-Levrault, Paris

Migot, Georges: Quatre Mélodies p. une Voix et Piano. Sénart, Paris 3,50 fr.

Paladilhe, E.: Six Mélodies mixtes; Poème de Gabriel Vicaire. Heugel, Paris je 3,50—5 fr.

Polsterer, Rudolf: Sonett von Shakespeare f. eine Singstimme mit Klavierquartett — s. Polsterer, Klavierquartett (oben Ib)

Pourot, Paul: A mes enfants. Six Mélodies p. une Voix et Piano. M. Jeunade, Paris Nr 1—6 je 2,50 fr.

Rhené-Baton: Chansons Bretonnes. P. une Voix et Piano. Durand, Paris Nr 1—8 je 1,50 fr.

— Dans un coin de violettes. Ders. Verl. Nr 1 bis 6 je 1,50 fr.

Ribiollet, Edmond: Ode au soleil. Chant et Piano. Jacquot, Paris 3,50 fr.

Rinkens, Wilh.: op. 19 Drei Lieder f. Ges. m. Pfte. Wolf & Ruthe, Magdeburg 7,50 M.

Schmid, Heinr. Kasp.: op. 32a Klang um Klang (Drei Gedichte von Eichendorff) 2,50 M; op. 32b Drei Lieder nach Gedichten von Eichendorff je 1,50 M; op. 33 Der Pilger. Fünf Gedichte von Eichendorff f. Bariton 2,50 M. F. Gesang mit Klav. Schott, Mainz

—: op. 38 Die heilige Flamme f. 4st. Männerchor. Ders. Verl. Part. 1,50 M.; jede St. 0,30 M.

: op. 31 Liederspiel zur Laute oder m. Klavier nach Gedichten von Rich Dehmel u. Fr. Rückert. Ders. Verl. 2,50 M.

Silver, Charles: Chants slaves. Pour une Voix et Piano. Heugel, Paris Nr 1—6 je 1—3 fr.

Stephan, Rudi: Lieder u. Gesänge mit Klav. aus dem Nachlaß hrsg. v. Karl Holl. Schott, Mainz: Zwei ernste Gesänge f Barit. 2 M.; Up de eensame Hallig 1,30 M.; Ich will Dir singen ein Hohelied. Sechs Gedichte von Gerda v. Robertus 2,50 M.; Sieben Lieder nach verschiedenen Dichtern 2,50 M.

Stöhr, Richard: op 66 Allerseelen f. Männerchor m. Pfte u. kl. Trommel od. kl. Orch. Siegel, Lpz Part. 2 M.; Klav.-A. 2 M.; jede Chorst. 0,20 M.

Tiersot, Julien: Mélodies populaires des Provinces de France. 7e et 8e Sér. Heugel, Paris 16 fr.

III. Melodram

Voelkel, Ernst Aug.: op. 34 Rahab die Jerochitin. Melodramat. Mus. f. gr. Orch. od. Klav. Klav.-A. Siegel, Lpz 4 M.
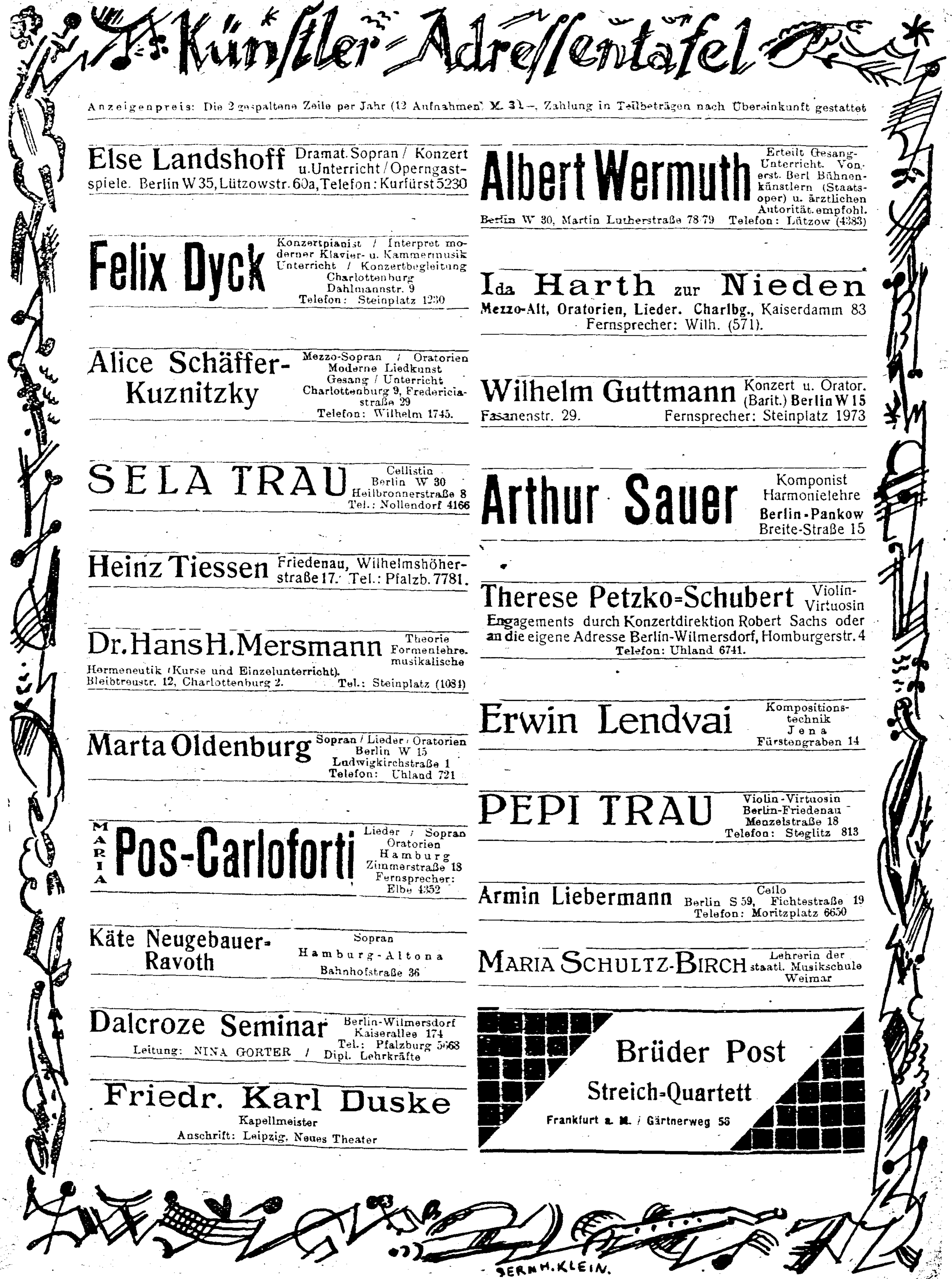
IV. Bücher und Zeitschriften-Aufsätze

(alphabetisch sowohl nach Stichworten wie nach den Verfassern geordnet. Bei Zeitschriften-Aufsätzen ist immer mit Nr die des laufenden Jahrgangs gemeint)

Altmann, Wilh. — s. Berlin
Altona — vgl. Spengel
Ansermet, E. — s. Strawinsky
Aubert, Louis. Son œuvre par Louis Vuillemin. Durand, Paris
Bach, J. S.: Präludium Esmoll aus dem Wohltemperierten Klavier, I. Von Heinr. Schenker — in: Der Tonwille I
Bayer, Friedr. — s. Leverkusen
Beethoven. 5. Sinfonie. Von Heinr. Schenker — in: Der Tonwille I
Berlin. Die Berliner Opern in der Spielzeit 1920/21. Von Wilh. Altmann — in: Allgem. Mus.-Ztg 29/30
Besch, Otto — s. Gesangston
Bittner, Julius — s. Freien, Musik im
Caspari, H. — s. Leverkusen
Deutsch. Von der Sendung des deutschen Genies. Von Heinrich Schenker — in: Der Tonwille I
Ereignis, ein musikalisches [Karl Kämpf-Abend]. Von Hermann Scholz — in: Die Harmonie 7
Freien, Musik im. Von Julius Bittner — in: Der Merker 13/4
Gesangston. Vom Erleben des Gesangstones. Von Otto Besch — in: Allgem. Mus.-Ztg 29/30
Gniessine. Par L. Saminski — in: La revue musicale 9
Kämpf, Karl — vgl. Ereignis
Kilian, Eugen — s. Oper
Klassische Oper — s. Oper
Kohut, Adolf — s. Reklame
Komorn-Rebhahn, Maria — s. Lechner-Bauer
Künstler und Lohnabzug. Von Oskar Wachsmann — in: Allgem. Mus.-Ztg 29/30
Lechner-Bauer, Natalie [Bratschistin des Soldat-Quartetts] †. Von Maria Komorn-Rebhahn — in: Der Merker 13/4
Leverkusen. Musikpflege bei den Farbenfabriken vorm. Friedr. Bayer & Co in Leverkusen (Bez. Köln). Von H. Caspari — in: Ztschr. f. Mus. 14
Lohnabzug — vgl. Künstler
Martin, Vincente (1754—1810). Von Erwin Walter — in: Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde 5/6
Medrow, H., — s. Schulmusikwoche
Miascovski. Par L. Saminski — in: La revue musicale 9
Monteverdi, Claudio. Par Louis Schneider. Perrin, Paris 18 fr.
Oehmichen, Richard — s. Steffen
Oper. Zur Dramaturgie der klassischen Oper. Von Eugen Kilian — in: Mitteilungen d. Salzburger Festspielhaus-Gemeinde 5/6
— vgl. Berlin
Orchester. Über die Verwaltung städtischer Orchester. Von Peter Raabe — in: Mitteilungen des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter 3
Prokofieff. Par B. de Schloezer — in: La revue musicale 9
Raabe, Peter — s. Orchester
Reklame. Zur Naturgeschichte der musikalischen R. Von Adolf Kohut — in: Der Merker 13/4
Saminski, L. — s. Gniessine; Miascovski
Schenker, Heinr. — s. Bach; Beethoven; deutsch; Schubert; Tonwille; Urlinie
Schloezer, B. de — s. Prokofieff; Scriabine
Scholz, Hermann — s. Ereignis
Schubert, Franz. Ein Bild. (Das Lied.) Von Heinr. Schenker — in: Der Tonwille 1
Schulmusikwoche, Erinnerungen und Gedanken zur. Von H. Medrow — in: Halbmonatsschrift f. Schulmusikpflege 8
— Von Walter Zahn — in: Die Stimme 10/11
Scriabine per B. de Schloezer — in: La revue musicale 9
Spengel, Julius, und das Musikleben Altonas. Von A. Volquardsen — in: Die Harmonie 7
Städtische Orchester — s. Orchester
Steffen, Willy [Dirigent in Chemnitz]. Von Richard Oehmichen — in: Signale f. d. musik. Welt 30
Stimmbildner. Meine Erfahrungen mit Stimmbildnern. Von A—r — in: Die Stimme 10/11
Strawinsky. L'œuvre de Igor Str. Par E. Ansermet — in: La revue music. 9
Tonwille, Der. Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinr. Schenker. Heft 1. Alb. Gutmann, Wien I; Hofmeister, Lpz
Urlinie, Die. Von Heinr. Schenker — in: Der Tonwille 1
Volquardsen, A. — s. Spengel
Vuillemin, Louis — s. Aubert
Wachsmann, Oskar — s. Künstler
Walter, Erwin — s. Martin
Zahn, Walter — s. Schulmusikwoche

Der heutigen Ausgabe „Melos" liegt ein Prospekt des Musikalien-Verlages N. Simrock G.m.b.H., Berlin W 50, bei, welches wir der freundlichen Beachtung unserer Leser empfehlen.

Druck Neuendorff & Moll, Berlin-Weißensee.
Verantwortlich für den Inseratenteil: C. Bergmann, Berlin-Weißensee. Fernruf Ws. 653.



Künstler-Adressentafel

Anzeigenpreis: Die 2gespaltene Zeile per Jahr (12 Aufnahmen) M. 31.–, Zahlung in Teilbeträgen nach Übereinkunft gestattet

Else Landshoff Dramat. Sopran / Konzert u. Unterricht / Operngastspiele. Berlin W 35, Lützowstr. 60a, Telefon: Kurfürst 5230

Felix Dyck Konzertpianist / Interpret moderner Klavier- u. Kammermusik / Unterricht / Konzertbegleitung
Charlottenburg
Dahlmannstr. 9
Telefon: Steinplatz 1230

Alice Schäffer-Kuznitzky Mezzo-Sopran / Oratorien
Moderne Liedkunst
Gesang / Unterricht
Charlottenburg 9, Fredericiastraße 29
Telefon: Wilhelm 1745.

SELA TRAU Cellistin
Berlin W 30
Heilbronnerstraße 8
Tel.: Nollendorf 4166

Heinz Tiessen Friedenau, Wilhelmshöherstraße 17. Tel.: Pfalzb. 7781.

Dr. Hans H. Mersmann Theorie
Formenlehre.
musikalische Hermeneutik (Kurse und Einzelunterricht).
Bleibtreustr. 12, Charlottenburg 2. Tel.: Steinplatz (1084)

Marta Oldenburg Sopran / Lieder / Oratorien
Berlin W 15
Ludwigkirchstraße 1
Telefon: Uhland 721

Maria Pos-Carloforti Lieder / Sopran
Oratorien
Hamburg
Zimmerstraße 18
Fernsprecher:
Elbe 4352

Käte Neugebauer-Ravoth Sopran
Hamburg-Altona
Bahnhofstraße 36

Dalcroze Seminar Berlin-Wilmersdorf
Kaiserallee 174
Tel.: Pfalzburg 5668
Leitung: NINA GORTER / Dipl. Lehrkräfte

Friedr. Karl Duske
Kapellmeister
Anschrift: Leipzig, Neues Theater

Albert Wermuth Erteilt Gesang-Unterricht. Von erst. Berl. Bühnenkünstlern (Staatsoper) u. ärztlichen Autorität. empfohl.
Berlin W 30, Martin Lutherstraße 78/79 Telefon: Lützow (4383)

Ida Harth zur Nieden
Mezzo-Alt, Oratorien, Lieder. Charlbg., Kaiserdamm 83
Fernsprecher: Wilh. (571).

Wilhelm Guttmann Konzert u. Orator. (Barit.) Berlin W 15
Fasanenstr. 29. Fernsprecher: Steinplatz 1973

Arthur Sauer Komponist
Harmonielehre
Berlin-Pankow
Breite-Straße 15

Therese Petzko-Schubert Violin-Virtuosin
Engagements durch Konzertdirektion Robert Sachs oder an die eigene Adresse Berlin-Wilmersdorf, Homburgerstr. 4
Telefon: Uhland 6741.

Erwin Lendvai Kompositionstechnik
Jena
Fürstengraben 14

PEPI TRAU Violin-Virtuosin
Berlin-Friedenau
Menzelstraße 18
Telefon: Steglitz 813

Armin Liebermann Cello
Berlin S 59, Fichtestraße 19
Telefon: Moritzplatz 6650

MARIA SCHULTZ-BIRCH Lehrerin der staatl. Musikschule Weimar

Brüder Post
Streich-Quartett
Frankfurt a. M. / Gärtnerweg 56

BERNH. KLEIN.

Druck Neuendorff & Moll, Berlin-Weißensee.